

Historias locales, archivos, musealidad

JUSTO PASTOR MELLADO
(Chile).

Crítico y curador independiente, de formación filosófica. Ha intervenido en las curadorías de la I y II Bienal del Mercosur, en "Políticas de las diferencias" y en diversas bienales latinoamericanas. Es autor de textos críticos como *La novela chilena del grabado* (1995), *El fantasma de la sequía* (1988), *Dos textos tácticos*, (1998) y de la serie *Textos Estratégicos*, de la UC de Santiago (2000). Ha escrito numerosos artículos en revistas especializadas y catálogos y lleva a cabo un proyecto editorial web

En un seminario organizado por Faro para las Artes y el Museo del Barro, en Asunción, presenté una ponencia sobre las iniciativas locales de resistencia, centrandó el problema en dos situaciones: por un lado, la existencia de iniciativas asociativas de autoproducción, tanto de artistas como de agentes de gestión, y, por otro lado, la necesidad de validar micropolíticas de constitución de archivos.

Estas dos preocupaciones, a su vez, provenían de la recuperación que hice de las intervenciones de Eva Grinstein, crítico de arte, que trabaja en Buenos Aires, y de Fernando Cocchiarale, curador del Museo de Arte Moderno de Río, en el V Simposio Internacional Diálogos Iberoamericanos¹. Retomé ambas intervenciones porque, a mi juicio, señalaban algunas de las coordenadas actuales de la reflexión curatorial iberoamericana. Toda reflexión rigurosa sobre curatorías involucra una consecuente mirada analítica sobre el estado actual de la musealidad. Toda reflexión actual sobre la musealidad en nuestra zona obliga a pensar la cuestión del archivo.

Por una parte, Eva Grinstein abordó la situación de los grupos asociativos de artistas y de gestores culturales en la escena argentina de hoy, y por otra, Fernando Cocchiarale reservó su intervención a describir la consistencia reticular de grupos de artistas que operan en la escena brasileña, manteniendo una relación problemática con las políticas curatoriales de las instituciones museales ya establecidas. De ahí el título de su ponencia: *A (outra) arte contemporânea brasileira*.

La intervención de Fernando Cocchiarale en Valencia ponía sobre la mesa la complejidad de una situación en la que los grupos de artistas no se plantean una postura anti-museal, sino de un fortalecimiento paradójico de lo museal en nuestra zona, ya que con sus acciones e intervenciones reconocen la necesidad de contar con una musealidad consistente, que fije los límites de su acogida inscriptiva. Solo hay inscripción artística en el seno de una musealidad consistente que permita a las obras construir el discurso de su posteridad.

Por su parte, Eva Grinstein, en una ponencia titulada *De la indolencia a la acción: experiencias colectivas y asociativas en la Argentina del colapso*, introdujo la polémica acerca de la propia idea de consistencia de las instituciones museales. Su gran acierto consistió en iniciar su lectura mediante una referencia a la deserción. Es decir: para abordar la deserción del Estado frente a obligaciones que han sido declaradas básicas en relación al desarrollo de las artes, la "sociedad civil" del arte se ha organizado con el objeto de montar unos dispositivos y articular instancias de "institucionalización", de un cierto tipo de experiencias que, por mi parte, llamaré "experiencias de infraestructura".²

En este sentido, lo que sugiere Eva Grinstein es la realización de un estudio sobre las condiciones de deserción de los Estados, frente a las estrategias de institucionalización de ciertas prácticas de arte. Así podremos reconocer, en nuestra región, Estados con mayor índice de deserción que otros; o, mejor dicho, podremos realizar un levantamiento de una escala de deserciones, según sea el caso. Para realizar dicho emprendimiento debiéramos definir lo que sería la tasa mínima de institucionalización, que nos permita reconocer en qué momento un Estado ha desertado de un compromiso que, por ley, le estaba señalado.

Volviendo al coloquio de Valencia, la riqueza de los casos presentados por Eva Grinstein y Fernando Cocchiarale permite establecer un rango de fortalezas institucionales zonales, desde la representación que se hacen los grupos de artistas asociativos acerca de una escala de validación entre la relativa consistencia y la absoluta deserción de las instituciones museales.

La proliferación de asociaciones de artistas que promueven "artes de la intervención" en el marco de un accionalismo de apoyo al desarrollo de movimientos sociales, plantean sin embargo una curiosa paradoja. En su estrategia de validación, desestiman la necesidad de fortalecer la musealidad, promoviendo instancias de trabajo que legitiman aún más la lógica de deserción del Estado. Esa resulta ser una paradoja curiosa que debemos abordar, ya que finalmente, ha sido la persistente iniciativa de ciertos sectores que, desde el interior de la propia musealidad, están demostrando cada día la factibilidad de micro-políticas de consolidación institucional.

No se trata de "regresar al museo", bajo las condiciones que puede habilitar una estrategia de restauración espectacularizante, sino de completar la idea de musealidad que quedó trunca en el momento en que los poderes públicos favorecieron su ruiniación.

¿Qué significa completar, en este contexto? Simplemente, que los poderes públicos cumplan los compromisos ya contraídos en la constitución mediante la reproducción ampliada de las memorias locales. En este contexto, la actitud más radical consiste en hacer cumplir la constitución. Esto quiere decir que en el terreno de la musealidad, los poderes públicos deben dotarla de los medios necesarios a su estatuto, como una condición de la recuperación del imaginario de una sociedad local; esto es, de su constitución como formación artística local, dando pie a la articulación de un triángulo institucional sin

cuyo montaje no es posible siquiera hablar de historia local. Este triángulo está formado por la Musealidad, la Enseñanza y la Crítica.

El caso que Eva Grinstein ilustró con el Grupo de Arte Callejero tenía un propósito: responder a los efectos perversos del discurso sostenido por Pierre Restany, que tipifica el arte argentino de los '90 como "arte guarango". En este sentido, el título de su ponencia, *De la indolencia a la acción*, no remitía a una situación panorámica polar, sino a una posición en la que el accionalismo puede pasar a poner en pie una nueva forma de indolencia, mientras que la indolencia originaria puede pasar a ser leída como un síntoma, más que a ser reconocida como una decisión voluntariosa de un bloque de obras. Porque en términos de revertir el apelativo de indolencia, Eva Grinstein se refirió a dos experiencias visiblemente institucionalizantes en la "escena argentina de la deserción": Revista *Ramona* y *Proyecto Trama*, entre otros. Es decir, un proyecto editorial en doble soporte (impreso simple y electrónico) y un proyecto de difusión, promoción y archivo de un grupo específico de artistas. A estas iniciativas, se debe agregar la reciente emergencia del *Proyecto Malbec*, de pura cepa mendocina.

Lo anterior me permite establecer una diferencia entre grupos accionalistas desmusealizantes y grupos de trabajo micro-institucionalizantes. La desmusealización implica, también, una perspectiva institucionalizante, porque se construye el "afuera" como plataforma de acumulación y ocupación de espacios... institucionales. De ahí que el accionalismo, inevitablemente, conduce a poner en pie procedimientos de visibilidad rápida, en una escena de reconocimiento acelerado. Lo curioso del asunto reside en el hecho de que formados en los bordes, el accionalismo termina produciendo "arte fast-food", para consumo rápido de las "curatorías de servicio".

En este sentido, más que deserción, que aparece como un término dramático, me parece que lo correcto es plantear, desde *Ramona*, *Trama*, *Malbec*, una estrategia de combate contra la defeción de la crítica y la obstrucción de los circuitos de conexión y de inscripción nacional e internacional de los trabajos de los artistas involucrados en el proyecto. Se trataría, en este último caso, de una acción "conservadora", destinada a rentabilizar por sus propios medios la capacidad de inscripción de los miembros. Pero de eso se trata, justamente: de la búsqueda de procedimientos de micro-institucionalización de las prácticas de difusión, de promoción, de "clínica", en un momento en que las macro-políti-

cas de inserción y de inscripción internacional del arte argentino parecen haber defecionado.

Deseo que se ponga atención, por ejemplo, en el hecho de que *Proyecto Trama* necesitó de la garantización de una entidad independiente, como Fundación Espigas, para lograr su primera instancia de reconocimiento. Este es un dato a retener, para más adelante. Porque la importancia del *Proyecto Trama* reside en la producción de una analiticidad de obras que, en cierto sentido, se habría perdido, o a la que los artistas del proyecto no tenían acceso, por diversos motivos. De este modo, no se trata de poner en pie un espacio analítico "alternativo", sino simplemente ensayar un espacio de análisis que combine los saberes académicos con saberes de proveniencia múltiple, cuya eficacia compite inevitablemente con el tipo de prestaciones que puede proporcionar el espacio de enseñanza superior de arte.

A la fragilidad museal a la que me he referido, agrego la fragilidad de la enseñanza de arte, en cuanto a no configurar ya un espacio de inscripción artística consistente. Es decir: la enseñanza ha pasado a constituirse en un sistema académico que se autorregula y que funciona de acuerdo a una lógica de reproducción institucional que por razones que no vamos a tratar hoy, acrecientan cada día su separación de los circuitos de inscripción de las obras.

Se podrá pensar que el trabajo de enseñanza no apunta a inscribir, sino a formar artistas. ¿Pero qué artistas se proponen formar, si dicha enseñanza carece de condiciones de comprensión del fenómeno complejo de la inscripción, en el entendido que la enseñanza es, desde ya, un dispositivo de inscripción inicial?

En esta perspectiva, la producción de una página web de ambos proyectos -tanto *Trama* como *Malbec*-, permite la puesta en circulación de un *tipo de textualidad de apoyo directo a la constructividad de las obras*. Textos de intervenciones de críticos y artistas de diversa proveniencia, pero que apuntan a precisar las condiciones y dificultades de la circulación, como problema formal y ético, en el arte contemporáneo de nuestra zona. Y no solo intervenciones de críticos, en términos de constituir una plataforma bibliográfica de batalla, sino de la inscripción, en la página web, de proyectos e iniciativas de artistas, de suerte a constituir un fondo de obras que redefinan el rol del archivo en nuestras escenas locales.

Esto señala una perspectiva micro-política de enfrentar las fallas estructurales de la macro-política estatal en la constitución de archivos, que

tiene por efecto inmediato la desarticulación y posterior desaparición de las historias locales. Pero se trata, en este momento crítico, de iniciativas de asociaciones de artistas, que buscan articulación con iniciativas de investigadores, de curadores, de críticos, que en su terreno responden a la desafección archivística de las macro-políticas estatales.

No puede haber trabajo de historia sin constitución de archivos. El Estado no asegura la existencia de dichos archivos en el arte contemporáneo. Justamente, uno de nuestros esfuerzos a nivel regional debiera estar destinado al estudio de la situación actual de la enseñanza superior de arte, así como del estado de los archivos, en un terreno diferente, que es el del estado de la situación de la enseñanza de historia del arte. Porque en el marco de la deserción estatal a la que hacía referencia Eva Grinstein, existen zonas institucionales en las que, asumiendo todas las dificultades que son imaginables, se desarrolla un trabajo de valor institucional instituyente, valga la redundancia, como sería el caso del Caia (Centro Argentino de Investigadores de Arte). Menciono este caso, a sabiendas que puedo cometer algunas injusticias, ya que desconozco, por ejemplo, la situación de las producciones sobre historias locales en ciudades como Rosario y Córdoba.³

Regreso a la hipótesis que ya he prefigurado: la única posibilidad de producir escena local consistente reside en la articulación-negociación de tres espacios; a saber, universidad, musealidad y crítica. Pero las condiciones de articulación no dependen de un acuerdo explícito firmado por agentes superiores de cada sector, sino de la producción efectiva que en cada terreno de intervención, cada sector desarrolla, de modo que la concertación y la negociación institucional pase a ser el efecto de una exigencia planteada por la cuantificación y cualificación de las producciones.

Lo primero debe ser revertir la situación de ruínificación de nuestras estructuras de exhibición del arte. Esa sería, a mi juicio, una intervención institucional de reparación simbólica y real. Intervenir la musealidad no significa superar la noción de museo sino, simplemente, en la especificidad de nuestras dificultades, recuperar su función como un lugar de nuevo tipo, que junto con satisfacer funciones clásicas, articule plataformas de archivo y experimentación formal.

En definitiva, que se edifique en un complejo en que las funciones de conservación, archivo documental y laboratorio de arte puedan te-

ner su lugar, como momentos articulados de una misma formación. Esto implica el desarrollo de una micro-política que opere como instancia diferenciada de montaje de cada momento, de tal modo que en su aparición estén concebidas las formas de articularse.

Resulta fundamental articular estas tres situaciones: conservación, archivo, laboratorio. La razón ya la han formulado investigadores locales. Justamente, en su artículo *La institución museo en Mendoza: el Museo provincial de Bellas Artes*⁴, Rubén Darío Romani señala que el destino de la museología artística en Mendoza “reside en la ausencia de una vanguardia regional o de una clara influencia de las vanguardias históricas”, y agrega que “la revalorización de la propuesta de Suárez Marzal es a cuenta de ese análisis en la búsqueda de una estética que desde lo regional construya su propia universalidad”.

Resolver los problemas ligados a la ausencia de vanguardia supone redimensionar el estatuto de laboratorio que el museo debe tener en un contexto local, presionado y exigido por las propuestas locales que, a su vez, deben responder a exigencias de interlocución de obras metropolitanas, o bien, de otras situaciones locales, en una política de revalorización de lo local a lo local. Por eso, un museo local no puede ser refugio de la endogamia formal, fomentándose como el lugar de reserva de una “esencia local” que debe ser resguardada de contaminaciones foráneas. Y más que padecer por la ausencia de vanguardia, lo más útil sea desconsiderar la utilidad de dicha categoría, que reproduce relaciones analógicas y subordinadas. Prefiero plantear los términos del debate desde la habilitación de la categoría de la transferencia artística, porque da cuenta con mayor eficacia analítica de la recepción de la información artística como de los procesos de inscripción de las obras. La respuesta la proporciona, en este sentido, la propia experiencia mendocina. El rescate de la propuesta de Suárez Marzal tiene que ver con el modo cómo lo local asume sus condiciones de transferencia y las convierte en plataforma de inscripción.

Esta es la razón de por qué concibo un programa con objetivos medidos, en algún sentido precarios por su cercanía, casi al alcance, en la inmediatez de su concreción, pensando en la fuerza expansiva de sus gestos de acumulación sucesiva: *Conservación, Archivo, Laboratorio*. Estas tres designaciones, en nuestra zona, remiten al reclamo ritual de las comunidades en términos “macro-políticos”. En cambio, una políti-

ca de colección, una política de archivo, una política de productividad artística, remiten a posibilidades “micro-políticas” concretas, apenas instituyentes, pero justo a lo necesario como para asegurar su reproductibilidad.

La “micro-política” es un tipo de productividad suplementaria considerada como voluntad reparatoria de una sustracción evidentemente visible y legible por los vacíos que deja una biblioteca saqueada, un museo averiado, fuentes documentales perdidas.

En las repúblicas nacientes de comienzos del siglo XIX, los museos fueron fundados para acoger la certeza de la incompletud que nos debía definir en la subordinación de las transferencias informativas. Los museos de hoy recogen, en parte, ese lastre ideológico. Solo en parte, porque son producto, además, de las deformaciones y mermas institucionales de modelos museales de exportación que ya en sus lugares referenciales de procedencia padecen una severa crisis. Las “aspiraciones guggenheimescas” de grupos decisionales vinculados a la industria local de servicios culturales garantizan la exportación de las crisis epistemológicas de sus propios referentes empresariales. De ahí que el programa de proliferación de iniciativas de colección-archivo-laboratorio que propongo, significa levantar no UNA alternativa a dicha crisis epistemológica, sino re-trabajar, en función de las necesidades que ya hemos inventariado, las formas de resistir contra el incremento de la deserción en infraestructura.

Resistir significa producir condiciones de micro-institucionalización de iniciativas, tanto analíticas como de productividad artística. Esto significa incrementar la calidad y la cantidad de nuestros trabajos de historia, de crítica y de conceptualización de exposiciones.

Esta posibilidad se ha planteado desde algunas curatorías que me parecen diagramáticas en nuestra zona. Deseo contrarrestar la confusión promovida por los agentes de la desmovilización, en torno al estatuto del curador en el arte contemporáneo. Aquí, en nuestra zona, lo que se juega es la posibilidad de montar estructuras de reproducción de conocimiento. El curador de que hablo no tiene que ver con la figura del “promotor de servicios” para el gran aparato de administración de la musealidad global. El curador al que me refiero es el productor de infraestructura para el trabajo de historia⁵. Esto quiere decir que en algún lugar, según las zonas, existen proyectos curatoriales que han hecho avanzar el trabajo de historia. Uno, porque el trabajo

de historia había sufrido un desmantelamiento analítico y presupuestario de proporciones; dos, porque los museos, en nuestras zonas, al carecer de presupuesto con qué sostener una programación autónoma, dependen de los proyectos de itinerancia segunda de la musealidad global. Y una de las cuestiones que deben ser estudiadas, es por qué los museos carecen de presupuesto. Es decir, de por qué la carencia de presupuesto es deseosamente funcional con una política de demostración anticipada de la necesidad de "privatización salvaje" de dichas estructuras. La "privatización salvaje" convierte a los museos nacionales en simples galpones de exhibición de exposiciones de segundo orden, que no tienen otra función que prolongar y acrecentar la crisis institucional en la que perviven.

En la perspectiva señalada, para terminar, deseo señalar tres operaciones que, de manera transversal, abordan la exigencia planteada y que ya he formulado en el cierre del coloquio de Asunción.

En primer lugar, debemos sacar enseñanzas de la *densidad local* de "nuestras" curatorías. Es preciso acrecentar la distinción entre "curador de servicio" y "curador de infraestructura". Casos como los de la *Primera Bienal del Mercosur*⁶ (Porto Alegre, 1997), la *XXIV Bienal de São Paulo* (1998), *Cantos Paralelos* (Austin, 1998), *Heterotopías* (2000), son suficientemente significativos acerca de los efectos institucionales de una exposición que, al sostenerse en el diagrama inconsciente de las obras, reorganiza la pragmática de las escrituras de la historia del arte latinoamericano, reinventando los problemas, recomponiendo los efectos discursivos anteriores, redistribuyendo las fuerzas analíticas al poner en crisis las condiciones de transferencia informativa.

En segundo lugar, debemos asegurar la articulación problemática entre artes populares, artes indígenas y arte contemporáneo, redefiniendo las relaciones locales entre "sistema de arte" y "artes limítrofes", así como sus reguladas contaminaciones formales.

En tercer lugar, a propósito de las relaciones entre "macro-políticas" y "micro-políticas", debemos recoger el alcance metodológico de experiencias como *Arte/Cidade*, que permite intervenir las condiciones de producción de la musealidad en una megápolis colapsada, cuya "clase dominante" se ha erigido a través de la

Bienal de Sao Paulo su propio "monumento social". Pero me refiero, a propósito de *Arte/Cidade*, a otro eje metodológico, que tiene que ver con el compromiso de las prácticas artísticas en la producción del conocimiento social de las economías locales, particularmente en el trabajo que se está proyectando para una nueva versión de dicho proyecto, ya no en una ciudad en particular, sino en un trayecto que conecta las ciudades de Belo Horizonte y el puerto de Vitoria, en Minas Gerais. El espacio de intervención resulta ser la ferrovía, como vector de transporte. Y el transporte pasa a ser el soporte circulatorio de la economía. Es decir, una metáfora que al ser revertida hacia el espacio artístico nos recuerda que, siempre, la historia de las ideas es la historia de su transporte.

Estas tres operaciones, de gran envergadura, producen la *densidad plástica* del Cono Sur. Es sobre esta plataforma de relaciones transversales que erigimos los argumentos que nos permiten redefinir el estatuto de las historias locales.

Notas

1. Valencia (España), del 14 al 17 de marzo de 2003.
2. Mellado, Justo Pastor. "El curador como productor de infraestructura". Ediciones digitales: www.justopastor-mellado.cl
3. En el terreno mendocino, es preciso mencionar que en el nro. 2 de revista "Huellas", se publican cuatro textos sobre lo que podríamos llamar "historia de la escena local": "La resignificación del muralismo mexicano en Mendoza", de Clara Marquet; "Laberintos de una relación censurada: el mercado de arte en la Mendoza de los '60", de Graciela Distéfano; "Las Bienales de Córdoba como 'illusio'", de Cristina Rocca; "La institución museo en Mendoza: el Museo Provincial de Bellas Artes", de Rubén Darío Romani. Es necesario hacer notar que estos trabajos fueron realizados en el marco de un programa de maestría en arte latinoamericano. Aquí se plantea una articulación concreta entre producción académica, memoria local y procesos de fortalecimiento museal.
4. Debo agradecer a Graciela Distéfano el haberme señalado la existencia de este artículo.
5. Mellado, Justo Pastor. "El curador como productor de infraestructura". Ediciones digitales.
6. Mellado, Justo Pastor. "Bienales: del monumento social a la paradoja identitaria". (Ponencia), III Congreso Cultura y Desarrollo, Palacio de las Convenciones, La Habana, Cuba. Ediciones digitales. Ver sección *Coloquios*.