

**Martí
Peran**

ESTO NO ES UN MUSEO. ARTEFACTOS PORTÁTILES Y ESPACIO SOCIAL

En el archivo *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*, aún sin proceder de una investigación exhaustiva, se da cuenta de más de medio centenar de proyectos e iniciativas ideadas como instrumentos alternativos a la institución artística convencional. La cantidad es elocuente por sí misma. Parece que el museo tradicional, en efecto, padece una suerte de creciente acecho desde un enorme panel de réplicas que, mediante las actuaciones que propician, estarían acelerando la refundación de los roles y funciones tradicionales que ejercía la vieja institución en el interior de una esfera pública homogénea. Frente al estricto horizonte de articular un gusto y una sensibilidad específicas acorde a un modelo de subjetividad burguesa, los nuevos artefactos paramuseísticos despliegan un abanico de situaciones heterogéneas.

Entre los distintos perfiles y menesteres que estos artefactos ponen en juego, podríamos al menos distinguir hasta cinco tipos. En primer lugar, los hay que se conforman con operar al modo de contenedores móviles y multifuncionales para albergar la potencia de una creatividad nómada y sus respuestas a las necesidades locales (01: *Galeria Callejera*; 02: *Motocarro*; 05: *CPAC. Centro Portátil de Arte Contemporáneo*; 23: *Fiteiro Cultural*; 30: *Museo Ambulante*; 32: *Centro Cultural Nomade*; 40: *Kunst Station Triemli*); otros artefactos se conciben como espacios relacionales y de intercambio de bienes, de saberes o de habilidades (03: *Museo de*

la Calle; 13: *Mobile Sealth Unit*; 28: *Wikitankeers*; 31: *Temescal Seed Swap*; 34: *Sereneta en las ruinas*; 39: *L'Arxivador*); un tercer grupo es aquel que prioriza su función formativa convirtiendo el artefacto en un dispositivo educativo y de servicios (08: *Burn Station*; 15: *S.P.O.T (Servicio Público de Optimización de Trastos)*; 25: *Biblioteca de Nezahualcóyotl*; 29: *Open-roulotte radio*; 33: *Escuela Panamericana del Desasosiego*); en otras ocasiones, el aparato móvil se convierte específicamente en una herramienta de investigación (17: *Camping, caravanning, architecturing*; 20: *Rally Conurbano*; 38: *S.E.F.T.-1. Sonda de exploración ferroviaria tripulada*; 51: *We riders*); y, por último, también hay artefactos que aspiran, de forma prioritaria, a vehicular voces de disidencia social y política (06: *Museo de la Defensa de Madrid*; 24: *La Maquila Región*; 27: *Imprenta Móvil*).

El espectro y el volumen de casos consignados parece pues que legitima la necesidad de prestar atención al fenómeno y analizarlo con el objetivo de reconocer su efectiva dimensión instituyente frente al museo tradicional¹. Esta es la perspectiva con la que hemos planteado el conjunto del proyecto, sin menoscabo de que, en el análisis de estos artefactos, emerjan por igual sus felices aportes y sus paradojas estructurales.

* * *

[**Movilidad**]. La apología de lo móvil y flexible procede, en primer lugar, de las estructuras hegemónicas, proclives a glosar las supuestas virtudes de un capital deslocalizado y en perpetuo movimiento, de una mano de obra ajena a la vieja especialización en beneficio de la constante mutación de necesidades y de una vida flexible desarraigada de los lugares y de los proyectos biográficos. Los programas políticos, económicos y de fabricación de subjetividad se han traducido, en buena parte, en cálculos de movimiento y en gestión de desplazamientos. Esta evidencia ha convertido a la movilidad en una cuestión recurrente en el interior de la cultura crítica, ya sea para aplicarse en la denuncia de estos idearios e intereses que subyacen en la apología de lo móvil, o en el

¹ Rauning, Gerald (2006). *Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar*.
<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>

esfuerzo de revertir la noción de lo nómada hacia la posibilidad de desplegar una acción transformadora ².

Los artefactos que se aglutinan en *Esto no es un museo* han de inscribirse en esa exploración y despliegue de la movilidad por su capacidad deformadora mediante la cual se agreden las convenciones proyectadas sobre el territorio físico y social de la ciudad. Allá dónde el urbanismo pretende codificar los comportamientos y ordenar la distribución del capital y de las mercancías, la irrupción de artefactos rodantes inyecta sobre ese mismo territorio situaciones y prácticas inesperadas que fracturan la estructura regular del espacio social. En la actividad promovida por cada aparato móvil, en lugar de volcarse sobre el espacio público un cuerpo de relatos que lo cierren y lo representen acorde con el modelo derivado del contrato social, cada artefacto estimula anomalías estéticas, pedagógicas y políticas que rompen con la lógica y el consenso de la representación. Los museos portátiles ya no exportan las formas de la imaginación frente a las cuales deberíamos reconocernos sino que, por el contrario, operan como dispositivos de escucha y de acción para que la heterogeneidad de la esfera pública canalice sus imaginarios, autogestione su representación, formalice sus emergencias y articule sus propias soluciones. Con este panel de nuevas expectativas, en la medida que rayan con las líneas de fuga que podrían definir una práctica instituyente, capaz de dotar de contenido a las prácticas participativas, los museos portátiles parecen adecuarse a las necesidades de una nueva crítica institucional frente al ordinario Museo todavía anclado, a pesar de sus correcciones retóricas, en la liturgia de la contemplación.

Cada museo portátil se vertebra como un microsistema organizado para satisfacer sus expectativas; sin embargo, aún actuando siempre de forma alternativa al museo tradicional, su acción *instituyente* no siempre aspira a desarrollar una explícita actuación antagónica que persiga desplazar y substituir lo *instituido*. El examen detallado de la propia idea de movilidad que estos artefactos ponen en juego permite dar buena cuenta de ello. Basta percatarse de cómo, entre

² Entre los numerosos proyectos que podrían mencionarse en esta doble perspectiva, véanse : *Geography and the Politics of Mobility*. Generali Foundation. Viena, 2003; *Ambulantes. Cultura portátil*. CAAC. Sevilla, 2004; *Mira como se mueven. 4 ideas sobre movilidad*. Fundación Telefónica. Madrid, 2005.

los distintos ejemplos de museos portátiles que consigna *Esto no es museo*, al menos pueden distinguirse hasta tres modalidades distintas de movilidad – en muchas ocasiones con evidentes intersecciones - con sus distintos grados de interlocución frente a la institución museística convencional.

En primer lugar hay artefactos ideados para una **movilidad circular**, caracterizada por proceder desde un centro de origen hacia distintos puntos de destino para, acto seguido, regresar al punto de partida. Esta circularidad que obliga a un camino de retorno viene condicionada por la naturaleza institucional del agente promotor quien, ensayando mecanismos de exteriorización, exige al artefacto que devuelva al centro el testimonio de sus periplos. En esta modalidad, en consecuencia, los museos portátiles, promovidos desde el propio contexto institucional, se convierten en herramientas con las que el mismo sistema artístico intenta redefinir sus funciones en beneficio de un anhelado reencuentro con los mundos de vida que habría de sacudirlo de raíz. En esta línea y en el marco de este proyecto, deben destacarse al menos las producciones promovidas mediante convocatoria abierta para la utilización de la caravana *CX-R* de Can Xalant y el *dispositivo itinerante* de Idensitat (15: *S.P.O.T. (Servicio Público de Optimización de Trastos* y 17: *Camping, caravanning, architecturing*) En ambos casos, en efecto, los centros productores de esta investigación pusieron a disposición sus artefactos móviles con el objetivo de que las propuestas seleccionadas circularan y regresan a los mencionados centros con el cargamento de sus respectivas aventuras para ser editadas, de nuevo, en el interior del sistema.

Una segunda modalidad es la **movilidad descentrada** que acontece cuando los trayectos multiplican sus direcciones multiplicando los centros alrededor de los cuales gravitan. Se trata así de una circulación resultante de la suma de vectores de movimiento, en la que los artefactos se desplazan de forma irregular hasta el siguiente emplazamiento. Esta movilidad más *rizomática* responde, ahora sí, a la naturaleza autogestionada del aparato, desvinculado de cualquier estructura institucional y, por consiguiente, liberado de toda ruta preestablecida y de protocolos de retorno. Con esta radical modalidad de movilidad, los museos portátiles como el *Museo Ambulante* (32) o el *Centro Portátil de Arte Contemporáneo* (05) se articulan como verdaderas microestructuras alternativas

al museo convencional y operan como *otras* plataformas para la construcción de una subjetividad plural que apenas puede ser gobernada por sus mismos promotores. Esta descentralización deviene así el garante de una auténtica autonomía que permite ensayar verdaderos procesos de desbordamiento de las maneras del arte.

A su vez, lo que podríamos denominar **movilidad detenida** no es más que un oxímoron para describir aquellas otras experiencias de museos portátiles que, en rigor, consisten en acumular distintos emplazamientos sin que la distancia que los separa sea explorada desde ninguna perspectiva. Se trata, en consecuencia, de iniciativas nómadas que ahora se desarrollan en un lugar determinado y otrora en un lugar distinto. Esta es la dinámica con la que se resuelven, por ejemplo, los casos *Burn Station* (08), el *Fiteiro Cultural* (23) o la *Escuela Panamericana para el Desasosiego* (33), coincidiendo todos ellos en su perfil pedagógico y de prestación de servicios dado que es precisamente este tipo de construcción de nuevas mediaciones lo que caracteriza a los museos portátiles que se mueven de esta forma detenida. Con esta suerte de singularidad, la relación de estos artefactos móviles con el marco institucional no radica tanto en sus posibles vínculos orgánicos como en su capacidad para convertirse en su réplica, sin embargo, reordenando ahora sus lógicas de mediación con la esfera pública hacia el ámbito del valor de uso y la renovación pedagógica.

En definitiva, desde los distintos tipos de movilidad con los que se despliegan los museos portátiles, hay suficientes indicaciones sobre las múltiples relaciones que estos pueden mantener con la estructura institucional del sistema artístico. Los artefactos móviles tan pronto pueden operar como elementos de fisura interna que deberían mejorar y así reforzar al propio sistema como, por el contrario, se resuelven desde una voluntad de independencia radical y emancipatoria respecto de las consignas derivadas del Museo. Esta ambivalencia, sin embargo, lejos de convertirse en el pretexto argumental para neutralizar su eficacia, es precisamente lo que permite evaluar el perfil de estos artefactos en calidad de herramientas para una crítica institucional. En efecto, solo en la medida que los museos portátiles *intervienen y se distinguen* del sistema convencional del arte, pueden desarrollar una crítica efectiva capaz de actualizar el potencial de la experiencia estética y, al

mismo tiempo, instalar al museo en una situación de refundación permanente acorde con esa potencialidad.

[Crítica institucional]. El desmoronamiento general de la esfera institucional es una más de las múltiples consecuencias de la crisis de la representación. En efecto, si la esfera institucional, en calidad de estructura social, tenía por función atesorar el sentido y redistribuirlo en el interior de la esfera pública acorde a sus demandas; a pesar de ello, se aplicó en gestionar estas expectativas con un exceso de especialización y una manifiesta incapacidad de actualización que deslegitima a la institución como estructura representativa. Lo que la institución contiene y expande, todavía es el contenido depositado por una suerte de contratos y pactos sociales cerrados bajo unos intereses de clase y unos imperativos históricos ajenos a la subjetividad heterogénea y a las nuevas fracturas sociales que habrían de repararse. En este contexto, la esfera institucional consolidada, desde el ámbito político al ámbito estético, padece un descrédito de muy difícil reparación y frente al cual deviene imprescindible ensayar nuevas prácticas instituyentes.

La institución artística, aún permaneciendo bajo sospecha, siempre disfrutó de un cierto halo reformista y autocrítico³. La mismas fisuras del cuerpo del Museo son a menudo conceptualizadas como las brechas por dónde podría consolidar su hegemonía y así continuar ejerciendo su rol representativo. Las continuas llamadas a repensar el dispositivo “exposición”, a la nueva construcción de públicos y a la participación, así lo sugieren; y si por estos cauces los resultados se consideran exiguos, entonces se sublima el rol del propio Museo bajo la panacea de las *fábricas creativas* sin poder ocultar que, tras esta retórica subyace impasible el protocolo más tradicional para que funcione la maquinaria simbólica del capitalismo convertido en una fábrica de subjetividad.

El punto de inflexión que valida los esfuerzos del Museo para reformarse radica en la fantasía del afuera. Desde que en 1972 Robert Smithson alertara de los peligros

³ Los esfuerzos por reconocer el grado de desmoronamiento del Museo para paliar sus consecuencias o, incluso, para reconstruirlo sobre sus ruinas, son incontables. En nuestro contexto específico, valgan, por ejemplo, la insulsa introspección desarrollada en *10.000 francos de recompensa (El Museo de Arte Contemporáneo vivo o muerto)* (Adace, Unia, Seacex. Madrid, 2009) ó el más académico trabajo de *El Medio es el Museo* (Fundación MARCO. Vigo, 2008)

del *Confinamiento cultural*⁴, la obsesión del sistema artístico por restablecer sus vínculos con la *exterioridad* han sido constantes. Esa es la verdadera dinámica que ha provocado la enorme efervescencia de prácticas de arte público. La presunción por la cual el reencuentro con el exterior garantiza la función del Museo es, sin embargo, muy tendenciosa; en realidad presupone sin más que existe una tensión entre la producción creativa, que se produce fuera de sus límites, y su reproducción, para la cual dispone de prerrogativa el propio Museo. El engarce entre el interior y el exterior asegura así la disolución de esa tensión y, como consecuencia, consolida al propio Museo en sus funciones. Pero el verdadero reto no consiste en idear mecanismos de legítima supervivencia para la estructura institucional, sino en garantizar que las propias prácticas artísticas desarrollen una autocrítica sobre sus condiciones de posibilidad y sus condiciones de producción. Para que esto se consuma, no hay un afuera desde el Museo, sino una exterioridad ajena al marco institucional, por donde fluyen los mundos de vida y donde las posibilidades y necesidades de una esfera pública plural podrían aliarse con el arte para instituirse en calidad de nuevos agentes sociales. Esta es la ilusión que, con mayor o menor eficacia, arrastran consigo los museos portátiles, cambalaches rodantes que ya no proyectan hacia afuera del museo sus contenidos tradicionales, sino que operan como receptores de otros contenidos frente a los cuales ya no se exige una nueva mediación artística, sino un desbordamiento de lo artístico hasta convertirse, como hemos mencionado anteriormente, en una actividad de talante pedagógico, de producción de servicios, de subjetivación política o tantos otros perfiles heterogéneos.

El desbordamiento de lo artístico mediante su deslizamiento hacia una diversidad de situaciones *otras*, convierte a los artefactos portátiles en una herramienta de crítica institucional en la medida que articulan operaciones artísticas fuera de su campo, en esa exterioridad ajena a la esfera institucional, y en la cual habrán de demostrar su eficacia colisionando con la heterogeneidad de la esfera pública. Por esta misma razón, los artefactos móviles operan también como productores de espacio social; al menos en la medida que su irrupción en el espacio urbano y su llamada a la participación aseguran las condiciones de posibilidad para que se acelere la visibilidad de imaginarios particulares, para que determinadas

⁴ Smithson, Robert (1996). "Cultural Confinement". En Jack Flam (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley-Los Angeles- London: University of California Press., 154-156.

disonancias se convierten en pequeñas fuerzas de producción o, incluso, para que, de la mano de estas peculiares intervenciones artísticas, aparezcan los contrapúblicos (usuarios singulares ajenos a la idea de un público homogéneo) que tanto añora el Museo para mantener su paternalismo.

La capacidad de los artefactos portátiles de producir espacio social, desde una perspectiva general, reside, precisamente, en su naturaleza disruptiva, entrometiéndose en las lógicas ordinarias de la planificación espacial⁵; pero ello es factible en la medida que los artefactos son objetos reales que, así como reivindicán las calles como verdaderas arterias del espacio público, también están en condiciones de ocupar y obstaculizar esas vías para generar un emplazamiento ocasional. En efecto, los museos portátiles, en calidad de artefactos móviles y a diferencia de la simpatía con la que el Museo tradicional convive con la arquitectura espectacular, han de lidiar con una dimensión performativa y mecánica que les es substancial. El museo portátil ha de desplazarse y, en muchas ocasiones, ha de arrastrarse de forma incluso manual. Esta característica no es, sin embargo, secundaria. Por el contrario, permite abrir una doble cuestión crucial: la encarnación de la crítica⁶ y la dimensión táctica del objeto-instrumento. Sobre el primer enunciado, lo fundamental es subrayar que los museos portátiles no son portadores de narraciones que se conjugan siempre en el ámbito de las ideas y de la consciencia, sino que, ante todo, interfieren el espacio público de forma física, encarnando de forma literal otras maneras de estar en él. Si el Museo tradicional sanciona determinados lenguajes, los pone en escena más que los activa, en su lugar, los artefactos portátiles sí vehiculan prácticas con distintos lenguajes, y dónde hay habla puesta en juego hay cuerpos que hablan. El portador y el usuario del artefacto son sujetos reales que confieren así tonalidad e intención política específicas a sus relatos y a sus actos. Por lo que se refiere a la dimensión objetual del artefacto, más allá de que pudiera exhibir un evidente talante estético capaz de imantar interés y atracción, se trata de un instrumento con una inequívoca carga táctica, por su intrínseca movilidad deformadora, pero también por lo que representa como arquitectura de baja intensidad, de bajo coste y atenta a las

⁵ Naturalmente lo planteamos desde los conocidos postulados de Henri Lefebvre (*La producción de l'espace*. Anthropos. Paris, 1974)

⁶ Utilizamos la expresión a la luz del trabajo de Marina Garcés. *Encarnar la crítica* (2006). <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es>

operaciones de reciclaje, sostenibilidad y multifuncionalidad. Frente a la materialidad de la obra de arte tradicional, cargada de elocuencias sígnicas cerradas, la materialidad de los artefactos portátiles actúa como un liviano sistema de posibilidades que, en su despliegue, apuntan siempre más allá del arte. Al fin y cabo, esto no es un museo.

Sitios online del proyecto:

<http://www.roulottemagazine.com/es/2012/02/roulotte09/>

http://www.acvic.org/index.php?option=com_content&view=article&id=573:his-is-not-a-museum-mobile-devices-lurking&catid=59:projectes-expositius-eng&Itemid=88

<http://www.accioncultural.es/es/actividades/esto-no-es-un-museo-artefactos-moviles-al-acecho>

<http://www.corcoran.org/>