

Musba

Museo de barrio

Alicia Villarreal

“La memoria se moviliza en relación con lo que sucede: una sorpresa, que es capaz de transformar en ocasión. Solo se instala en el encuentro fortuito, en el lugar del otro”.

Michel de Certeau

Resumen

Musba es una obra que toma la forma de un museo sin arquitectura, sustentado en la idea de museo como zona de contacto e intercambio. Las acciones de Musba, van construyendo en cada acción, un espacio imaginario que proyecta las funciones básicas de un museo hacia un barrio, abriendo un espacio a la participación colectiva.

Lo que se expone, es el proceso que corresponde a la etapa de formación de una colección, estableciendo criterios de selección y clasificación de lo hallado durante un largo período de acopio (2005-2006), realizado en las proximidades de dos museos de Santiago poniente; el Museo de la Solidaridad Salvador Allende y el MAC espacio Quinta Normal.

Musba recoge, desde la intimidad de los habitantes de un barrio, los objetos más preciados para hacer un registro fotográfico, inscribiendo imágenes y relatos en un archivo digital que será la primera señal de su colección y que hace referencia a la etapa fundacional del MSA

La multiplicidad de miradas sobre la función museal, se corresponde con la integración de los vecinos como co-participantes en el proceso de construcción de una memoria. Así también, el dispositivo de exposición de esta colección intenta multiplicar los ejes de lecturas en un archivo abierto a otras posibles combinatorias.

El flujo de una infinidad de detalles, que desfilan en las seis proyecciones, es el resultado de la sucesión animada de encuadres fotográficos. Allí cada fragmento se contamina aleatoriamente, en la simultaneidad de las proyecciones, para hacer visible lo que Walter Benjamin llamaba “el inconciente óptico”, dando lugar a un paisaje de la nostalgia.

I.

La génesis de este proyecto está ligada a uno de esos momentos en que, una serie de circunstancias, provocan la coincidencia de espacios con historias cruzadas, desfasadas en el tiempo. En el año 2005, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile se trasladó temporalmente a un antiguo edificio de la Quinta Normal, mientras se restauraba la sede del parque Forestal, ubicándose transitoriamente a unas pocas cuadras del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Sede calle Herrera). Museo que, a su vez, compartía el mismo edificio patrimonial con el Museo Pedagógico. Este hecho casual, ubicó en la vecindad a tres museos, siendo el MSA el más emblemático. Se generó así, una densidad institucional cultural muy distante de la realidad de los moradores de ese barrio, uno de los primeros que se formaron al extenderse los límites de la trama urbana fundacional de la ciudad de Santiago. Esta situación encontró plena resonancia en mi interés por experimentar nuevas formas de hacer colección, que respondieran a una serie de interrogantes sobre el deseo de colección, la pertenencia, el valor de una colección, las distancias y cercanías entre las colecciones públicas y privadas, la transferencia del valor simbólico y la invisibilidad de una de las colecciones más importantes de Chile.

Elaboré entonces, un programa de trabajo que pudiese cruzar las fronteras de las instituciones y conectar, imaginariamente, al barrio con los museos. Esto mediante la invención de un museo sin arquitectura, sustentado en una idea de museo como zona de contacto e intercambio. Esta estructura hace referencia a la etapa fundacional del MSA, que inicia su colección invocando la sobrevivencia de una utopía, invitando directamente a los artistas a donar obras para la formación de un museo participativo y comprometido. La operación de Musba, museo de barrio, desplaza el pedido hacia los habitantes de los alrededores del museo para recoger en la intimidad de sus hogares los objetos significativos, guardados y atesorados, registrándolos en su contexto, para luego formar con estos documentos, su primera colección.

El signo de este museo lo constituía una estructura de papel plegable, que cumplía varias funciones: invitación a participar, dispositivo museal y sistema de fichaje, con el siguiente texto:

Los invitamos a ubicar el dispensador que ustedes tienen en sus manos, en el lugar elegido, señalando aquellos objetos que ustedes consideran valiosos, dispuestos en el lugar preciso, instalando la posibilidad de ser registrados fotográficamente.

Las imágenes pasarán a ser parte de MUSBA, museo de barrio, para formar junto a otras colecciones, un espacio de memoria compartida.

II.

Durante el período de acopio fue necesario irrumpir en la normalidad, con una serie de ejercicios performáticos destinados a quebrar la unidad del espacio para instalar, en la calle, una situación distinta que permitiese a los vecinos entrar en el juego de este museo imaginario. La calle dejó de ser una zona de tránsito para convertirse en un lugar de entrada, un recibo, un portal móvil, la antesala de un posible hallazgo. Estos eventos consistían en precarias formas de inscribir la sigla Musba, utilizando elementos encontrados en el lugar, con la idea de construir una situación, concepto trabajado por los Situacionistas: “momento creado organizado”ⁱ¹ para levantar un espacio de observación y conversación. A partir de ese contacto personal, se generaba la posibilidad de un segundo encuentro, una eventual cita en el domicilio. El desplazamiento por el barrio (un perímetro aproximado de cien manzanas ubicadas al oriente de la calle Matucana cuyo eje central era la calle Compañía con Herrera), se haría entonces a través de dos tipos de recorridos: uno de “toma de contactos” y otro posterior de “entrevistas y registros”. En el transcurso de estas múltiples excursiones, el plano se fue desdibujando para dar paso a un mapa de testimonios que impregnaba las fachadas, los pasajes, modificando la lectura de sus calles, sumando capas de tiempos e historias de vida heterogéneas.

La experiencia del recorrido tenía un efecto distorsionador y a la vez multiplicador sobre la percepción del lugar, cambiando las coordenadas funcionales por escenarios de una vivencia. En cada cita, al interior de un domicilio, se entablaba una conversación sobre el valor de los objetos atesorados, al mismo tiempo que se realizaba un registro fotográfico digital alrededor de uno o dos objetos escogidos. Este girar sobre el objeto para encuadrarlo desde distintos ángulos, tenía una correlación con el diseño general del proyecto: poner en perspectiva estos museos y rodear el asunto de la colección desde puntos de observación disímiles, encuadrando con detalle un fuera de campo, como si el exterior del sitio de interés, en este caso el barrio, pudiese reflejar en su máxima distancia, el estado de las cosas al interior de los museos.

La etapa de recopilación se extendió por largo tiempo, desde mediados de 2005 hasta fines de 2006, lapso en que el proyecto tomó forma en la inestabilidad de la contingencia adaptando sus estrategias para conservar en el cambio, la pertinencia de sus objetivos. Se abrieron entonces nuevas zonas de registro que ampliaban el límite de este museo imaginario, liviano, móvil, bordeando lo institucional sin más anclaje que una utopía; construir un espacio de conexión entre territorios separados por los mapas culturales, domiciliarios, institucionales, públicos y privados, bajo la forma de un museo abierto a la circulación de memorias dispares, para crear allí nuevos posibles relatos, pasando por el ejercicio de hacer una colección.

III.

A medida que los registros, tanto fotográficos como breves textos de las conversaciones y los videos se incrementaban, esta acumulación (archivada por: datos del propietario; nombre y dirección, descripción del objeto, valor que le asigna, ubicación en el espacio), no constituía colección alguna en tanto no tomase forma en una articulación visual y narrativa que relacionara cada pieza, cada fragmento en una estructura común.

El trabajo se concentró en la búsqueda de una matriz ordenadora que pudiese establecer criterios de selección de las singularidades de cada fragmento, donde no podría estar ausente la mirada del coleccionista como “curador”, teniendo en cuenta, que toda clasificación presupone de un relato, una mirada global, una comprensión y una lectura de la totalidad. Sin embargo, la diversidad de los sujetos entrevistados, la heterogeneidad de los objetos registrados y la información recopilada, no permitían trazar el carácter de esta desigual recolección. Fue necesario centralizar todos los documentos y realizar una preselección que dejaba fuera aquellos que se confundían con meras antigüedades, mientras otros se duplicaban, o bien tenían en primer lugar un valor religioso.

Más allá de los atributos específicos de los objetos recopilados, la matriz que aparece en primer plano es la reinscripción del objeto en tanto imagen fotográfica. Esta colección, en conclusión no es real, sino solo el reflejo de un objeto retenido en una secuencia de encuadres que, a pesar de multiplicar sus puntos de vista, no es más que un documento extraído de su contexto, cumpliéndose en esta etapa el primer efecto de museo, el distanciamiento.

La narración entonces debía agregar o compensar aquella falta, sin embargo el relato levanta una parte de ese contexto haciendo un nuevo ajuste. Entonces expongo la arbitrariedad del corte de lo extraído.

Frente a una imposibilidad de catalogar la experiencia, aparece entonces la ficción de un orden, tramada por el deseo de colección y la relación amorosa con el objeto reservado, ligada a una memoria fundante o patrimonial.

En el inicio de toda de colección habría una pasión, una jugada, una apuesta, que aspira dejar una memoria tangible, un testimonio material que acompaña al sujeto o a un colectivo llenando de sentido su presencia. Se mantendría esta condición fundacional mientras permanezca ese lazo vivo. El que recibe en cambio el objeto como legado, lo guarda como patrimonio y lo conserva en memoria del otro.

El museo, de otra parte, aleja las cosas de su centro amoroso, perdiéndose el contacto con la vida; allí se produce un enfriamiento y un distanciamiento que deja a las piezas de colección fuera de contexto. Según Déotte: “la paradoja del museo es ésta: por un lado, puede muy bien satisfacer y llevar el arte a una más alta similitud; y por otro, puede proseguir indefinidamente el trabajo de extracción, es decir la ruínificación o ruínancia.”ⁱⁱ

El dispositivo utilizado en la primera instalación de Musba, en el Museo de Arte Contemporáneo durante los meses de marzo abril de este año (espacio de Quinta Normal), Combina el flujo de una documentación visual fraccionada en constante movimiento y la información organizada en fichas, bajo el aparente rigor de una clasificatoria que pone en juego parámetros de orden superficial con una categoría de sentido. Las seis proyecciones de los registros divididas en tres duplas de registros, se suceden en una combinatoria azarosa, señalando coincidencias, producto de las filtraciones entre los relatos y las imágenes que se contaminan unas con otras. Las proyecciones de los objetos de colecciones públicas y privadas se confrontan y se traman en este aparecer y desaparecer de los objetos, como una forma de rehacer el recorrido por el barrio dejando al espectador la posibilidad de armar su propia línea de lectura. La fragilidad de la colección del barrio, reflejaría la condición del Museo, a la vez que el Museo elevaría los objetos y sus sencillas historias, para transformarlas en piezas de Museo.

ⁱ *Teoría de la deriva y otros textos Situacionistas sobre la ciudad* Texto sin firmar, “Teoría de los momentos y construcción de situaciones”,.....año, ciudad editorial.

ⁱⁱ Déotte, Jean Louis, Catástrofe y olvido - Las ruinas, Europa, el Museo, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

Alicia Villarreal es Licenciatura en Arte de la Universidad Católica de Chile. Entre los años 1984-1987 realiza una práctica artística en l' École de Recherche Graphique, Bruselas. Bélgica y en 1988 obtiene un Diploma en Comunicación Social, en la U.C. de Louvain –la -Neuve, Bélgica. Desde 1981 ha participado en numerosas exposiciones tanto colectivas como individuales destacándose el la serie de obras de “La escuela imaginaria” 1999-2002. Ha recibido el apoyo de la Beca Guggenheim, Fundación Andes y Fondart. Actualmente Desarrolla una nueva etapa del proyecto Musba, Museo de barrio, con la participación de alumnos de la FAAD de la Universidad Diego Portales. Es profesora del Taller de Gráfica de la carrera de Arte en la Universidad Arcis y realiza el Taller de proyecto en la Universidad del Desarrollo.



Marcación con sobrantes de cuero teñido de Suelería El Maestro, en la intersección de las calles Matinez de Rosas y Chacabuco, Marzo 2006.



Marcación con cebollas en el almacén La Vega Chica, en la intersección de las calles Libertad y Compañía, Marzo 2006.



Instalación de Musba, museo de barrio, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, espacio de Quinta Normal). Tres proyecciones de video sobre muro y tres proyecciones de video sobre pantallas de madera, acrílico y metal, muestran en secuencias animadas el registros de objetos que forman parte de la colección de Musba. Una proyección sobre el muro opuesto, muestra los lugares en que se realizaron las acciones.

Mesa y serie de fichas impresas en papel Fabriano Gentile 240 Gr. en sobres de plástico transparente ordenadas en ficheros de madera horizontal, marzo - abril, 2007.



Detalle de los ficheros.



Doble secuencia de video, Duración 32”.

Serie: Opacos/ Grandes Fundacionales O/G/F N° 0031 C1

Physichromie núm. 591 de C. Cruz Diez

En la colección de Musba aparecen cuatro obras de la colección del MSA, las que estuvieron expuestas durante catorce años en la sala *Geometrías Sensibles* de la sede de calle Herrera. En ese lugar se albergó por primera vez la totalidad de la colección, luego de ingresar al país la colección dispersa del Museo de la Resistencia y recuperar las obras que permanecieron guardadas durante diecisiete años en las bodegas del Mac de la Universidad de Chile.