

Mesas, vitrinas y fotocopias

El Museo La Ene en diez exhibiciones

Sofía Dourron y Santiago Villanueva

En los años treinta, Emilio Pettoruti imaginó un museo que viaje de plaza en plaza en un camión, el “Vagón de Arte”, “una suerte de museo total sobre ruedas proyectado por mí, servido por un solo empleado” (1968: 227). El camión viajaría desplegando un gran dispositivo móvil para exhibir toda clase de arte en pueblos y ciudades de la provincia de Buenos Aires, en él iría personal especializado que además brindaría material educativo e información a lxs visitantes, a modo de anticipo a la llegada de las Escuelas de Artes Aplicadas al interior de la provincia. Poco de este proyecto se concretó en aquel momento, pero sentó en la ciudad de La Plata un antecedente de la imaginación aplicada a un museo. En esa misma ciudad, Edgardo Antonio Vigo creó su Museo de la Xilografía, otro museo móvil que circulaba en escuelas, clubes de barrio y universidades exponiendo su colección, conformada a partir de donaciones e intercambios entre artistas, e impartiendo clases y charlas sobre la disciplina. En 1972, en Chile, Salvador Allende apoyó la creación de un museo del pueblo y para el pueblo, el Museo de la Solidaridad, pensado originalmente por Mario Pedrosa, José Balmes y Miguel Rojas Mix como un abrazo político de la comunidad del arte internacional al pueblo de Chile y al gobierno socialista. A lo largo de la historia, algunos museos se han imaginado a sí mismos desde sus propias coyunturas y sus propios deseos, desafiando cánones y definiciones foráneas o anticuadas, para poder responder a sus contextos de origen y a las necesidades de sus comunidades. Algunos museos osaron pensarse como verdaderas plataformas para fabular otras realidades posibles. A la luz de este alborotado grupo de instituciones, en 2010 nació el Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, más conocido como La Ene: el primer museo de arte contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires. Un pequeño reducto para la fantasía museológica.

Así como gran parte de los museos latinoamericanos, La Ene también nació de la confluencia entre un inusual ímpetu institucional, las prácticas de los espacios independientes y un conjunto específico de subjetividades afines sumidas en un paisaje de políticas culturales desgastadas. En el caso de La Ene, esta particular intersección no solo dio lugar al nacimiento de un espacio, sino que marcó de manera determinante cada uno de sus proyectos durante los siguientes 10 años. Este ensayo recorrerá de manera asistemática algunos de esos proyectos para pensar las formas en que las subjetividades dispares mutan en

voces institucionales y las instituciones se transforman en sujetos atravesados por afectos y emociones. Asimismo, exploraremos algunas de las inquietudes, preguntas, deseos, frustraciones y delirios institucionales que movilizaron a La Ene en sus proyectos y, particularmente, sus motivaciones para existir como espacio físico hasta 2018.

El Nuevo Museo

El Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo nació en agosto de 2010, fue fundado por Gala Berger y Marina Reyes Franco, quienes conformaron un proyecto inicial en forma de cooperativa. Poco después del primer aniversario del proyecto se conformó el equipo definitivo de La Ene, integrado por sus fundadoras y quienes escriben: Sofía Dourron y Santiago Villanueva. La Ene se organizó a partir de una serie de actividades que la preexistían y que se alojaban en el espacio, estos le dieron forma al organigrama inicial: un área de exposiciones, un programa educativo, un área de proyectos y una residencia para artistas. Así, La Ene fusionó una estructura institucional con el espíritu de los espacios independientes para pensar desde esa intersección el estado de la institucionalidad tanto en Buenos Aires como en América Latina.

Entre 2010 y 2018, La Ene tuvo dos sedes físicas, la primera fue un pequeño local en el segundo piso de la galería Patio del Liceo, que por aquel entonces estaba mayormente ocupado por artistas, algunas galerías y comerciantes de distintos rubros que habían habitado la antigua galería durante años. En 2015 La Ene decidió buscar un nuevo espacio y lo encontró en una oficina en la calle Esmeralda 320, donde permaneció hasta abril de 2018. En 2018 La Ene abandonó su espacio físico, pero permanece en el aire de forma descentralizada e inmaterial.

Desde 2012 La Ene tiene una colección de obras, archivos y documentos que se almacenan en un disco rígido y de la cual obtuvo, a través de donaciones, los derechos de reproducción. La colección da cuenta de la historia institucional y de sus intereses sin intentar representar o dar cuenta de una escena, sino más bien de una actitud abierta a ciertos temas y debates. Tiene la posibilidad de almacenarse sin ocupar grandes depósitos y tomar forma material cada vez que visita una institución nueva. Las sucursales, como se llaman estas exhibiciones, se adaptan a los recursos con los cuales los museos o proyectos cuentan y esto se evidencia en la misma concreción material de las piezas. Fundamentalmente, la colección tiene videos, instrucciones, fotografías y textos.

Museo energía

Desde la Revolución francesa ha habido grandes olas de fundaciones de museos: museos modernos, contemporáneos, regionales, globales, personales,

nacionales, casas-museos, antimuseos y muchos más. Ante semejante abundancia y heterogeneidad institucional, también nació el Consejo Internacional de Museos (ICOM por su sigla en inglés) en 1946, una entidad que históricamente se ha atribuido la potestad de determinar qué es y qué no es un museo. Sin embargo, en el actual contexto de confusión y crisis epistemológica, ni siquiera el ICOM logra ponerse de acuerdo en una definición.¹ La Ene nació de esta imposibilidad, a contrapelo de los imaginarios colectivos acerca de lo que un museo debe ser, y desde allí construyó su propia definición entablando filiaciones históricas y apelando a su contexto inmediato. En 2013 dos proyectos confluyeron en esta dirección: *Museo Fantasma* y *París*, de Ad Minoliti.

Museo Fantasma estableció la primera filiación histórica: la exposición abordó el mito fundacional del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, aquellos cuatro anómalos años, entre 1956 y 1960, durante los cuales la institución funcionó de manera nómada en distintos espacios de la ciudad. A falta de edificio, colección o presupuesto, el MAM dio inicio a sus actividades en un buque turístico y demostró que un museo no es un decreto ni una pila de ladrillos, sino energía en movimiento. En esa época comenzó a consolidarse una práctica curatorial clave para el desarrollo de La Ene: la revisión histórica a partir de documentos fotocopiados, algunas intervenciones artísticas y paredes de colores. Una modalidad que tensionaba los cánones de una museografía tradicional, la investigación y los modos de exhibir propios de los espacios independientes. Este choque de prácticas se materializó a través de escasos recursos económicos y espaciales convirtiendo las limitaciones en un recurso curatorial fundamental de La Ene. Internamente, esta práctica era designada como “curaduría salvaje” reimaginando los mismos metros cuadrados una y otra vez, reciclando mesas, vitrinas y fotocopias e inventando dispositivos con lo que hubiera al alcance de la mano, en pos de una nueva tipología institucional.

Ese mismo año, Ad Minoliti propuso un proyecto para el espacio: la muestra se llamó *París* y consistió en una serie de fotografías de museos parisinos tomadas por ella en su primer viaje a Europa. En las fotos, los interiores de los museos están ocupados por sus personajes abstracto-geométricos que irrumpen en el canon pictórico y le disputan el espacio a los grandes maestros de la pintura occidental. La serie de fotografías intervenidas se llamó finalmente *Museo Queer* y abrió un nuevo camino de indagación teórico-práctica para seguir actuando sobre lo institucional de La Ene como objeto posible de ser queerizado, tanto desde los contenidos de sus programas y colección, como desde sus propios mecanismos de organización internos. A pesar de sostener un rígido organigrama de museo, La Ene siempre funcionó de manera horizontal y orgánica, no sin conflic-

¹ Entre julio de 2019 y el momento de cierre de este texto, el ICOM ha estado intentando renovar su definición de ‘museo’. Este proceso ha generado conflictos internos que llevaron en dos instancias a la renuncia de su directora, miembros de la junta directiva y miembros del comité a cargo de la definición.

tos y fricciones, asumiendo diversas formas de acuerdo a las necesidades de cada proyecto. En este sentido, en su funcionamiento diario, La Ene desbordaba sus propias estructuras y definiciones, las ponía en crisis para reconfigurarse de manera continua y así evitar la trampa epistemológica del dispositivo moderno que pensamos como museo.

Museo de historias pequeñas

Los primeros años de existencia de La Ene estuvieron signados por las búsquedas de alternativas institucionales críticas y por la construcción sobre estructuras ya existentes dentro del sistema del arte. Así, desde sus inicios, La Ene estableció una complicada relación afectiva, de encantos y desencantos, con la historia del arte. Guiada por un impulso revisionista, La Ene se embarcó en una serie de proyectos no-programáticos que volvieron sobre historias ya narradas para tratar de encontrar en ellas nuevos sentidos para el presente, o bien contar historias nuevas desde una convivencia de estilos curatoriales y narrativos divergentes.

En 2013 el investigador y curador Francisco Lemus organizó la exposición *Lo bello, luego lo terrible. Un ensayo curatorial sobre los años noventa*. La muestra desplegó la tesis de Lemus acerca del modelo curatorial doméstico de Jorge Gumier Maier al frente de la galería del Rojas, y las obras y artistas que le dieron cuerpo. Allí compartió una lectura acerca del Rojas que desborda las tempranas cristalizaciones historiográficas sobre el arte de los noventa y su consolidación como dos pares dicotómicos en disputa. Lemus entiende aquí al Rojas como “una zona afectiva en la que convergieron diferentes propuestas artísticas y diferentes modos de colocar ‘lo nuevo’ en el escenario artístico”.² Esta exposición evocó el modelo curatorial doméstico de Gumier Maier y lo puso en juego con el modelo curatorial precario-institucional de La Ene. En retrospectiva, su propuesta tensionó y llevó al límite la operatoria institucional del museo. La selección de obras incluía piezas de gran valor histórico de Cristina Schiavi, Elba Bairon, Gumier Maier y Omar Schiliro y piezas documentales de la colección de Gustavo Bruzzone. Se trata de obras que normalmente exigen medidas de seguridad y exhibición totalmente ausentes en La Ene, que sondearon los límites de lo posible para un espacio independiente.

Entre 2014 y 2015, se llevaron a cabo los proyectos *Pagano. El arte como valor histórico* (2014) y *Alfredo Guido* (2015) curada en conjunto con el Club Editorial Río Paraná. Dos exhibiciones que pensaron y trajeron a la actualidad a figuras opacadas e incómodas para la historia del arte: el historiador y crítico de arte José León Pagano y el pintor y muralista Alfredo Guido. Ambas muestras traían

² Lemus, Francisco (2013). “Lo bello, luego lo terrible. Un ensayo curatorial sobre los años noventa”. Texto de sala de la exposición homónima. Buenos Aires: La Ene.

a estas figuras al alcance de la mano para jóvenes artistas a través de entramados accesibles de publicaciones, documentos, impresiones y alguna que otra pintura en préstamo. Más que congelar a Guido y a Pagano en ambientes estériles, estas muestras conjuraron relaciones de intimidad y cercanía, de disfrute historiográfico y cuidado amoroso hacia las historias y sus objetos, a la manera de un encuentro familiar y no de un despliegue meramente museográfico. La inauguración de la muestra de Guido consistió en un recorrido y visita guiada por todos sus murales pertenecientes a la línea D de subterráneo; el recorrido comenzó y terminó en la estación Agüero, a metros del espacio de La Ene de aquel entonces. Desplazando el evento social privado al espacio público, la exhibición consideraba algunos puntos de la ciudad, o del afuera, como parte de la misma propuesta ampliando los pocos metros cuadrados de la institución y considerando la sala un punto de partida.

De manera similar, en 2017 La Ene curó la exposición *Glusberg* y el proyecto paralelo *Arte e ideología. La Ene al aire libre*. Realizadas en la sede de Esmeralda 320 y en la Plaza Roberto Arlt, respectivamente, estas muestras procuraron hacer un primer acercamiento actualizado a la figura de Jorge Glusberg y su ambivalente legado. La primera operó dentro de las lógicas museográficas ya establecidas de La Ene: una selección de documentos impresos, algunos libros, un monitor que mostraba los programas de televisión de Glusberg, apoyado sobre la misma mesa y caballetes de siempre. La segunda, en cambio, buscaba reconstruir desde la coyuntura sociopolítica del momento la exposición *Arte e ideología. CAyC al aire libre*, gestionada por Glusberg y el Grupo de los 13 en 1972. Como reconstrucción, este proyecto no pretendía producir precisiones historiográficas, sino invocar la energía de la exposición original y su espíritu de agitación. A cada artista contemporáneo se le asignó un artista que había participado en la exhibición original, y a partir de allí podía homenajear, citar, referir o ser indiferente a la propuesta de 1972. Gabriel Chaile, por ejemplo, vendía papas blancas por un peso el kilo, Mario Scorzelli colocó un cartel en el ingreso para cobrar entrada a la plaza pública, Mariela Scafati organizó una charla con Elda Cerrato, Juan Reos hizo un homenaje al artista Jorge Lezama, Marisa Rubio hizo una lápida que llevaba el nombre de Jorge Gamarra, Martín Bernstein hizo una obra a partir del trabajo de Alfredo Portillos, Pablo Rosales hizo una serie de grabados que llevaban el nombre de Juan Carlos Romero, Laura Códega instaló en la plaza un conjunto de máscaras clavándolas en la tierra. Daniel Alva Torres le rapeó una canción a Luis Pazos, que hoy forma parte de la colección.

Muchas de las estrategias curatoriales que se pusieron en juego en estos proyectos operaron más como señalamientos o guiños que como acciones programáticas o manifiestos. Desde la práctica, son eslabones que eventualmente se fueron concatenando los unos con los otros para finalmente organizar un discurso orgánico y flexible sobre la historia del arte y algunas de las maneras en las que La Ene creó otros accesos posibles a sus relatos y sus objetos. Formas

de acceso que respondieron a procesos marcados por la inmediatez de una programación continua, las posibilidades de realización y cierto grado de desfachatez que habilita curar en el espacio propio.

Museo travesti

Otra manera de llamarse a sí misma que La Ene utilizó fue la de “institución travesti”, un museo que puede dejar de ser algo para poder pasar a ser lo que sea necesario en cualquier momento. La referencia más importante para situar este concepto fue el Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano, en el que el museo aparece como posibilidad de pertenecer y permanecer “infectando” conceptos y formas instauradas por la modernidad. El Museo Travesti ensayó otras temporalidades para pensar la historia y la historia del arte proponiendo cada muestra como “ocupación y ensamblaje”. Algunos proyectos exhibitivos de La Ene fueron en esa dirección poniendo foco en artistas cuyos trabajos sufrieron descuidos o invitando a pensar proyectos curatoriales inéditos para el espacio que el museo instaló en la calle Esmeralda en 2016. La Ene siempre pensó exhibiciones teniendo en cuenta lo que otras instituciones no programaban, dejaban fuera o directamente rechazaban. Muchas exhibiciones partieron de ese punto preguntándose cuál sería un espacio ideal para mostrar aquello que está por fuera, pero que no está lejos.

En *Una época/Ninguna época*, Tobias Dirty y Martin Farnholc Halley exhibieron un grupo de artistas y amigxs que, según el texto de sala, “construyen trincheras al costado de la historia, sosteniendo la bandera Grunge de una generación que se resiste a las restricciones estéticas típicas de las modas que vienen y van”.³ Más allá de insinuar referencias al arte argentino, la historia del arte y la agenda institucional del momento, la muestra pensaba que era posible una genealogía de artistas “empecinados en deambular solitarios y solteros alrededor del circuito del arte”.⁴ Una historia de conexiones subterráneas y de formas de hacer las cosas que convivían pero no se conocían, en eso La Ene funcionaba como un lugar de intersecciones posibles o de encuentros para aquellxs que no habían tenido la posibilidad de estar juntxs. Algo parecido sucedió con la exhibición de dibujos y diseños de Daniel Melgarejo, un personaje fundamental para la escena de los años ochenta en Buenos Aires, quien diseñó tapas del grupo Virus, hizo dibujos para Eduardo Costa y trabajó en los estudios de Walt Disney. Melgarejo fue un personaje difícil de encastrar en relatos, pero alguien muy presente en la memoria oral de aquellos años, empeinado en su deambular solitario, se encontró en La Ene con sus afectos y también con nuevas generaciones de artis-

³ Dirty, Tobias y Farnholc Halley, Martin (2017). “Una época/Ninguna época”. Texto de sala de la exposición homónima. Buenos Aires: La Ene

⁴ Ídem.

tas afines: un encuentro inesperado entre artistas que insisten en permanecer solterxs.

Otro proyecto curatorial de Francisco Lemus fue *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al vih durante los años 90*, que trabajó el cruce de los efectos de la pandemia entre la publicidad, el discurso en los medios de comunicación masiva y las obras de un grupo de artistas. Esta exhibición no solo era un proyecto pendiente, sino también urgente para reactivar un debate dentro del mundo del arte en relación con una problemática aún activa, pero que había quedado moldeada en el discurso histórico como algo del pasado. Asimismo, daba continuidad a la primera exhibición que había realizado Lemus unos años antes en torno a los años noventa en el arte argentino.

La primera exhibición del espacio de Esmeralda fue del colectivo uruguayo Básica TV, que expuso una serie de obras inéditas: videos, esculturas y performance. Sus obras reconstruían un imaginario camp entre lo urbano, la nocturnidad y lo doméstico utilizando arena, arroz y tecnologías en desuso. En una nota publicada en la revista *Los Inrockuptibles*, Claudio Iglesias dijo: “Detrás de la reunificación del folclore gay y el folclore digital, se insinúa la raíz de todo folclore: una relación con lo atávico, lo ingenuo y lo tierno” (2016: 64-65). Un museo que exhibe los afectos menores es también aquel que se piensa suave o, en palabras de Ad Minoliti, un “museo peluche”. La Ene se pensó siempre como una institución frágil, el museo como un espacio herido o dañado, desorientado, sin la seguridad y la soberbia con la que usualmente se presentan, sino como una institución de compañía.

Museo border

Lo queer en La Ene no tuvo que ver únicamente con un programa temático, sino con una actitud de constante cuestionamiento a una pertenencia nacional para el arte, como una exploración desde lo traumático de las intersecciones entre historia y práctica contemporánea, no como construcciones independientes sino como espacios entrelazados. Esta idea no solo refirió a sexualidades no-normativas, sino también a perspectivas críticas para la historia del arte, a modos alternativos de pensar el espacio y los materiales en el museo.

Fernanda Laguna, refiriéndose a la curaduría y los inicios de Belleza y Felicidad, dijo: “La curación era una mezcla de amigos y conocidos de amigos. [...] En 1999 decidimos abrir un local, una gran regalería con sala de arte: Belleza y Felicidad, el absoluto de lo máximo y el desastre. Algo border, como nuestras personalidades” (2005: 281). La Ene se ubica en esa genealogía, la misma que Jorge Gumier Maier denominó “curaduría doméstica” para hablar del Centro Cultural Rojas, pero no solo consistió en exhibir una generación que no tenía otros espacios, sino también en historias que no tenían donde contarse. Un museo

que utilizaba el lenguaje y los códigos de lo institucional, pero cuya práctica diaria tenía que ver más con el afecto de una comunidad que con la responsabilidad de representar: contra el museo apagado, el museo border.



Vista de *Museo Fantasma*, 2013. Archivo La Ene.



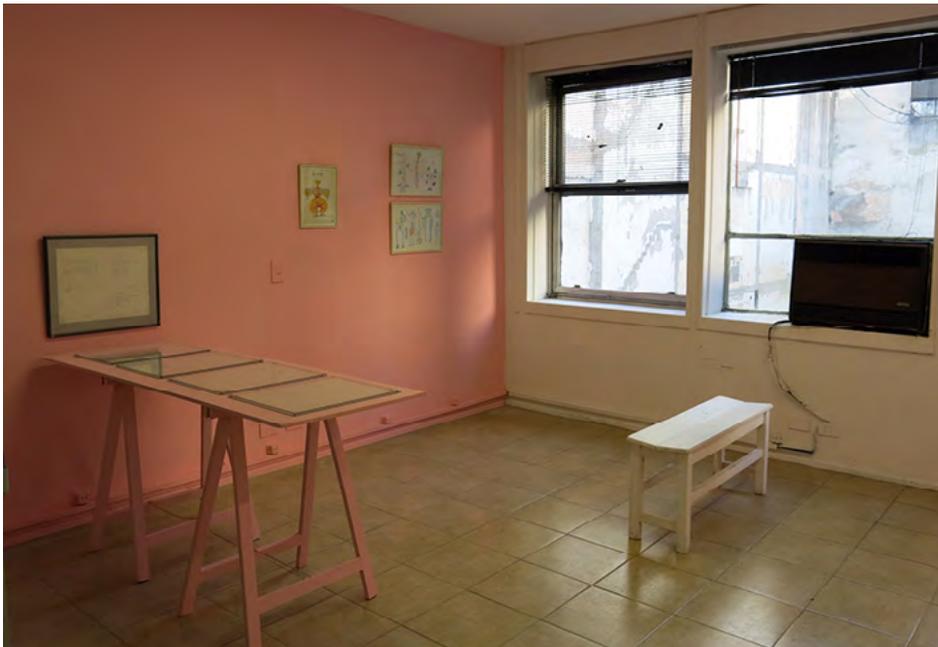
Vista de Pagano. *El arte como valor histórico*, 2014. Archivo La Ene.



Gabriel Chaile, *Sin título*, en *Arte e ideología. La Ene al aire libre*, Plaza Roberto Arlt, 2017. Foto: Javier González Tuñón. Archivo La Ene.



Vista de *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al vih durante los años 90*, curaduría de Francisco Lemus, 2017. Archivo La Ene.



Vista de *¿Quién es Daniel Melgarejo?*, 2017. Archivo La Ene.



Performance de Adrianna del Mar en la exhibición *Arte Básica*, de Básica TV, 2016. Archivo La Ene.

Referencias bibliográficas

GUMIER MAIER, Jorge (2005). "Fernanda Laguna" en *Curadores. Entrevistas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

IGLESIAS, Claudio (2016). "Felices juntos". *Los Inrockuptibles*, nº 214, pp. 64 y 65.

MANEN, Marti (2008). "La Ene: Un museo es un museo". Zerom3. Disponible en: <http://zerom3.net/>

PETTORUTI, Emilio (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar-Hachette.