

**OTRO FIN DEL MUNDO ES POSIBLE
ARTE Y POLÍTICA EN EL MUSEO SITUADO
Entrevista con Ana Longoni**

**ANOTHER END OF THE WORLD IS POSSIBLE
ART AND POLITICS IN THE SITUATED MUSEUM
Interview with Ana Longoni**

Luis Ignacio García entrevista a la distancia y de manera virtual a la escritora, investigadora y curadora Ana Longoni. La conversación asume e intenta tematizar los límites de la mediación técnica que ha enmarcado la mayor parte de nuestros intercambios en la actividad docente y de investigación en este año tan complejo. Los temas abordados recorren la multiplicidad de facetas de la producción y acción de Longoni en torno a las tensiones entre arte y política, haciendo especial hincapié en su trabajo de los últimos años como directora de Actividades Públicas del museo Reina Sofía, y especialmente en las políticas desplegadas por el museo a lo largo de la pandemia. Las formas expandidas de un museo *situado, en red y feminista* por el que trabaja Longoni en su praxis y gestión concreta ocuparon el centro del intercambio. El siguiente texto transcribe la conversación, adaptándola a la escritura, pero procurando mantener la fluidez y el ritmo de la oralidad de la que parte.

Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET y profesora de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires y en el Programa de Estudios Independientes del MACBA (Barcelona). Trabaja sobre cruces entre arte y política en Argentina y América Latina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Autora de numerosas publicaciones, su último libro es *Vanguardia y revolución* (Buenos Aires, Ariel, 2014). Impulsa desde su fundación en 2007 la Red Conceptualismos del Sur. Curadora de las exposiciones *Roberto Jacoby. El*

deseo nace del derrumbe (Museo Reina Sofía, 2011), *Perder la forma humana* (Museo Reina Sofía, MALI y MUNTREF, 2012-14), *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo* (MUAC, 2016) y *Oscar Masotta, la teoría como acción* (MUAC, MACBA y Parque de la Memoria, 2017-18). Dos obras de teatro de su autoría se estrenaron en Buenos Aires: *La Chira* (2003) y *Árboles* (2006). Actualmente se desempeña como Directora de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía (Madrid).

Luis García: Quería comenzar por lo más pequeño. Has tenido intervenciones muy intensas este año que nos invitan a iniciar por allí, por lo nimio, esa topología singular que entrelaza a la vez a lo menor y al detalle, lo doméstico y lo que efectivamente nos toca. También el monográfico de este número de *Heterotopías* propone comenzar por allí, por la importancia de la experiencia de detención, de suspensión de la acción maníaca de la vida neoliberal, como gesto clave del pensamiento en estos tiempos críticos. “No tener olfato” (<http://revistaanfibia.com/cronica/no-tener-olfato/>) fue un texto tuyo muy leído y agradecido que, en plena efervescencia de intelectuales globales enunciando sus grandes diagnósticos sobre el sentido histórico-político de la pandemia, venía a parar la pelota y preguntar por lo más simple y cercano. No proponía grandes diagnósticos, sino una *experiencia de detención* como reparación de los derechos de nuestros sentidos y sus matices. Como sugiriendo que ante las grandes transformaciones históricas lo que hace falta es volver a lo elemental y básico, los olores, los afectos, los cuerpos. ¿Creés que la experiencia traumática de la pandemia requerirá modificar los modos de ejercer el pensamiento crítico? ¿Cómo evaluás el lugar de esta nueva vulnerabilidad que, a la vez que nos expone a nuevos miedos y peligros, resitúa la fragilidad de lo humano como objeción a las arrogancias de la razón y el progreso?

Ana Longoni: Imagino dos posibles vías de conversación en torno a esta pregunta. Por un lado, en torno a “No tener olfato” y a los textos que siguieron (sobre todo los publicados en el Centro Cultural Kirchner, aquí el primer episodio: https://cck.gob.ar/eventos/ana-longoni-fantasmas_4129), que ya son varias crónicas de este año tan convulso, tan incierto, plantearía la cuestión de cómo fui encontrando en la escritura cierta pulsión vital que me ayudó mucho a llevar el confinamiento más duro, este tiempo de estar sola, lejos y transitando la enfermedad y sus secuelas. Fue para mí muy importante volver a la escritura.

No es que la haya abandonado nunca, es un territorio donde me siento muy cómoda, pero en ese momento fue una práctica muy importante. Es cierto también que no me encontraba para nada cómoda con todas esas grandes retóricas de los filósofos enunciando grandes teorías, o recuperando sus propias categorías previas para pensar una situación completamente nueva –como diciendo “¡ya lo dije!, ¡ya lo predije!”–, y me parecía bastante inútil como gesto, poco feliz. Entonces me parece que encontrarnos desde otros lugares más nimios, incluso desde la nebulosa, desde el pantano que nos atravesó muchísimo en este tiempo en bucle, en este tiempo detenido, era muy importante. Y tanto más poder ponerlo en palabras.

Eso por un lado. Pero, además, por otro lado, se me vino a la cabeza algo que dijo hace poco Marta Malo, que es una feminista y activista con la que estamos colaborando mucho desde el museo. Ella es parte de la *Fundación de los Comunes* (<https://www.museoreinasofia.es/museo-red/fundacion-comunes>) y de *La Laboratorio. Espacios de investigación feminista* (<https://www.museoreinasofia.es/museo-red/laboratoria-espacios-investigacion-feminista>), esta nueva red de investigación feminista en la que estamos también colaborando ahora. Marta coordinó uno de los foros de *Voces situadas* (<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/voces-situadas>), este foro asambleario y feminista que comenzamos el 8M de 2018 y que ya lleva 17 ediciones, y que es uno de los formatos feministas en el que venimos insistiendo como lugar de deliberación colectiva y ejercicio de pensamiento colectivo, donde la palabra transita sin jerarquías y donde se da cabida a múltiples posiciones e inesperadas derivas de lo común. Y en este *Voces situadas*, dentro del ciclo que hicimos este año en torno a la pandemia (el número 16, realizado el 14 de octubre de este año), y que le pusimos por título *Otro fin del mundo es posible. Interrogando la “nueva normalidad”* (<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/voces-situadas-16>), tomando esta consigna que apareció pintada en las calles de Santiago de Chile y de Buenos Aires al inicio del estado de alarma, Marta dijo algo que a mí me quedó resonando mucho y me pareció muy lúcido. Ella plantea que esta idea de “otro fin del mundo es posible” nos instala en un lugar distinto al de las dos posiciones predominantes que hay frente a esta crisis pandémica: por un lado, la de los que confían ciegamente en la ciencia y esperan la vacuna como gran panacea salvadora, en el plazo que fuera, pero descansando en esta idea de que la ciencia nos va a salvar y que por tanto estaríamos simplemente esperando que esto pase; y por otro lado, la posición más apocalíptica, que también

predominó mucho al principio, sobre todo en estos grandes relatos filosóficos, que plantea que si no es este virus va a ser otro, pero que estamos condenados inevitablemente a la desaparición, que este es el fin, etc., una posición que también nos condena un lugar pasivo de espera a que ese fin del mundo llegue. Entonces, la posición de “otro fin del mundo es posible” abre una brecha que sin negar ni minimizar la gravedad de la situación que estamos atravesando, se sacude de esa pasividad de la espera (optimista, para seguir en el tren del progreso, o pesimista, para finalmente dar con el colapso apocalíptico), y afirma que también podemos decidir cómo queremos morir, lo que significa también deliberar sobre cómo queremos vivir, cómo queremos seguir viviendo. Me parece que eso conmueve un poco el mapa binario de estos dos bloques de opinión, y abre fisuras e intersticios por donde podemos imaginar otros posibles.

LG: En la misma línea, algunos meses más tarde, tuviste una nueva intervención muy entrañable, que entiendo que ya se articuló con otra de las actividades del Museo (<https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces-situadas-15>) en la que enunciás la precariedad no como inhibición o incapacidad de acción sino, todo lo contrario, como la plataforma colectiva de una potencia multiplicadora, en una suerte de manifiesto de una política vulnerabilidad: “Tod+s somos viej+s” (<http://www.ramona.org.ar/node/69838>). Como dándole un giro inesperado al sesgo masculinista del manifiesto moderno, diciendo ahora: “¡Vulnerables del mundo, uníos!”. Y al igual que con “No tener olfato”, tu reflexión/intervención atraviesa tu cuerpo, y, como parte de ese manifiesto (¿feminista?) vas corriendo a la peluquería a decolorarte la mitad de tu cabellera abundante y negra. Tu pelo, súbitamente cano, forma parte de una performatividad de los cuerpos que hacen potencia de cuerpo común en y desde esa vulnerabilidad. Aquí la pregunta podría ser: ¿cómo se pasa de la vulnerabilidad a la potencia? ¿Cuál es el lugar de esta consigna, “Todxs somos X”, y su historia, en esa alquimia política? ¿Cuáles fueron los efectos de la actividad “Tod+s somos viej+s, tod+s somos mortales” en el Museo?

AL: El “tod+s somos viej+s” se nutre de dos referencias. Por un lado, del “todos somos negros” que impulsamos juntxs con Juan Carlos Romero en torno al 2009, 2010, los años del bicentenario, confrontando con los festejos fastuosos que se hicieron en lo que se conoce como “Hispanoamérica” en torno a esa celebración, para reivindicar justamente una gesta

que había pasado completamente desapercibida como efeméride que era la Revolución de Haití, una revolución antiesclavista contra la Revolución Francesa que reclamaba la condición ciudadana de los franceses pero negaba esa misma condición para los esclavos haitianos, para la población negra de Haití. Entonces nuestra intención fue instalar desde una acción gráfica que se multiplicó en muchas partes del mundo esa confrontación de memorias respecto del presente, y esa idea de la negritud no como una condición racial sino como una construcción cultural y política.

Pero a la vez hacía un guiño al “Yo tengo sida” de Roberto Jacoby y Kiwi Sainz, esa acción preciosa en medio de la epidemia del sida, en medio del peor momento de propagación del HIV. El “yo tengo sida” (en el que a su vez resonaba el “todos somos judíos alemanes”) apelaba a que si cada unx de nosotrxsnos reconocemos portadores de la enfermedad, se entabla una relación de cuidado mutuo y de acompañamiento y sobre todo de desestigmatización.

Eso como genealogía de la consigna que titula el texto. Pero la escritura efectiva tuvo que ver con una de las noches de fiebre que, en medio de esa condición delirante, recibo la muy mala noticia de la muerte de dos tremendas viejas por el Covid: Sarah Maldoror, la cineasta africana, y Fidela Vera, La Chata, una gran guerrera hija de republicanos españoles que bregó toda su vida por reivindicar a los fusilados de su familia. Esa doble mala noticia que había recibido fue el desencadenante para tomar esa decisión de hacer explícito en mi propio cuerpo el dolor ante esas vidas desechables, esas vidas descartables que esta pandemia y toda la lógica neoliberal de gestión de la vejez y de gestión de la muerte y del duelo están acarreado. Una lógica que la propia pandemia no inventó, pero sí precipitó y aceleró a un grado exponencial, que condena a esas vidas “improductivas” al lugar de lo descartable.

En un *Voces situadas* posterior retomamos el “Tod+s somos viej+s”, asociándolo al título de un texto que también fue muy importante en esos meses de pandemia que es el artículo de Rita Segato “Todos somos mortales” (<http://lobosuelto.com/todos-somos-mortales-segato/>). Unimos ambos enunciados para pensar, bajo el título “Tod+s somos viej+s, tod+s somos mortales”, la cuestión urgente de las políticas de la vejez, qué otras políticas de la vejez nos podemos dar, y también toda esta interrupción de los rituales de despedida y acompañamiento del moribundo, de duelo, la imposibilidad de abrazar, de enterrar, de consolar (<https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces-situadas-15>).

LG: Mencionamos ya el Museo, que es el eje en torno al que viene gravitando tu trabajo desde que asumiste como Directora de Actividades Públicas y del Centro de Estudios, allá a principios de 2018. Cuando uno revisa en el organigrama del museo la cantidad de áreas que están bajo tu responsabilidad realmente queda pasmado: biblioteca y centro de documentación, educación, centro de estudios, programas culturales, museo en red... Abrumador. Diríase que estás a cargo de toda la actividad del museo por fuera de las exposiciones y colecciones. Toda esa "actividad pública" de un museo que, sobre todo bajo la dirección de Manuel Borja-Villel, se ha destacado precisamente por esa apertura, esa vocación de conexión con lo público, ese carácter situado. Entonces podríamos preguntar: ¿cuál es el lugar de los museos en las esferas públicas del siglo XXI? ¿De qué manera podría el museo ser otra cosa que esos templos de la autonomía artística que criticaron las experiencias de arte político que vos has estudiado largamente? ¿Cómo han ingresado aquellas experiencias de arte político radical, de las vanguardias y neovanguardias, en tu manera de concebir y de ejercer la dirección de Actividades Públicas? ¿Cuán determinante para tu experimentación con la forma museo ha sido la presencia de Manuel Borja en la dirección del Reina Sofía?

AL: Coincido con vos en que el viejo modelo de la modernidad de la institución museo no ha desaparecido pero evidentemente está en crisis, y está siendo replanteado y repensado desde muchos lugares. Ese museo asociado a la idea de un patrimonio que se expresa en una colección y, por ende, en un relato en torno a esa colección, un relato estable, hegemónico, y cuya actividad se concentra por tanto en hacer exposiciones y generar un vínculo *de contemplación* respecto de ese patrimonio auratizado, un modelo museístico que en las últimas décadas ha estado muy ligado a la industria turística y al proceso de *gentrificación* de muchas ciudades. Madrid, y te diría que gran parte de la economía española, apostó a ese modelo, y el Reina Sofía no está exento de sus efectos. Ahora la pandemia, que ha paralizado casi completamente el flujo turístico, quién sabe por cuánto tiempo, sin dudas es otro factor más que acelera la crisis de ese modelo de museo, a la vez modernista y asociado a la *gentrificación* turística. De manera que asistimos a una crisis que sin ser un efecto del Covid, la pandemia sin dudas precipita y acelera.

Entonces ahí introduciría el proyecto asociado a la gestión de Manolo Borja, desde sus años en el Macba (el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), que fueron claves. Pienso en la vinculación del Macba con todo el proceso de las agencias, a fines del milenio pasado y principios de este. Pienso en todo ese proceso de replanteamiento de la tradición del activismo político, feminista, de la disidencia sexual, etc., que se venía dando en toda España, y en los modos en que esa historia construye archivo, se visibiliza y se articula, no sin fricciones y confrontaciones, con el proyecto de museo que se estaba produciendo desde el Macba. En los últimos doce o trece años en los que Manolo está dirigiendo el Reina Sofía, que es una institución muchísimo más grande, una institución pública, muy complicada en su gestión, con una enorme visibilidad local e internacional, ha trasladado de distintas formas aquella experiencia del Macba. Como sucedió por ejemplo con ese gran artefacto complejo que es el *Guernica*, como el gran atractivo turístico del Reina Sofía, que traía hasta hace unos meses miles de turistas diarios a visitar el museo, y que Manolo supo elaborar en torno a una narrativa que desplaza al *Guernica*, ya no como la gran “obra magna” de Picasso, sino como un dispositivo de propaganda política de la república española, como parte de un proceso histórico y político que contextualiza la obra e invita a otras relaciones y reverberaciones en torno a ella.

Entonces, yo llego al museo hace tres años, pero el museo está en proceso de transformación hace muchos años y en muchos frentes. Frentes que tienen que ver con entender al museo como un espacio público, en tanto lugar situado y atravesado por múltiples conflictividades en diferentes escalas. Esto se asocia a la idea de “*museo en red*”, una de las ideas fuerza fundamentales de este proceso (<https://www.museoreinasofia.es/museo-red>), y que refiere a un museo que opera articulando con múltiples redes de actorxs y a distintos niveles. Antes que nada, en su entorno inmediato, por ejemplo, a través de la red de colaboración que establecimos con un conjunto de colectivos feministas, artísticos, inmigrantes, del barrio de Lavapiés, entendiendo el barrio no como una geografía precisa, sino más bien como un territorio afectivo. Pero también a nivel del estado nación, por ejemplo a través de la *Fundación de los Comunes*, con la que el museo viene colaborando estrechamente desde hace mucho tiempo, que es una red de activismos dispersa por buena parte del estado español. Pero a su vez a nivel internacional, en sus vínculos por ejemplo con América Latina vía la *Red Conceptualismos del Sur*, o a través de *L’Internationale*, que es este conjunto de nueve museos europeos con los que se

llevan proyectos de investigación, de curaduría y de activación desde hace doce años. O el instituto de imaginación radical, el IRI (*Institute of Radical Imagination*), que tiene unos cuatro años de existencia, y que trabaja el tema y el territorio del Mediterráneo, como esa frontera tremendamente violenta que separa la fortaleza europea de lo que está al sur, y que es la tumba de muchísimos naufragos, personas en movimiento forzado que intentan llegar a Europa y que quedan allí. O también *La Laboratorio*, esta red de investigación feminista que se conformó este año, y que acaba de cerrar, hoy mismo, un primer encuentro sobre sindicalismo feminista, que ha sido muy hermoso y que ha congregado distintas experiencias de sindicalismo –como a las empleadas domésticas y de cuidado, o las trabajadoras sexuales de Sevilla, o las mujeres de trabajo rural en Huelva, el trabajo de cosecha de fresas y frutos rojos, mujeres sobre todo marroquíes y sin papeles, o el sindicalismo social como el de la PAH (plataforma de afectados por la hipoteca), etc.: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/feminismo-sindicalista>.

Estas diferentes escalas se ponen en marcha en esta idea de un museo poroso que trabaja en red, que excede todo el tiempo sus fronteras para articularse en diferentes territorios, con diferentes agentes, con diferentes plataformas de colaboración muy diversas, que todo el tiempo reformulan e interpelan lo que entendemos por museo.

Hay otra expresión clave del léxico de estos años de gestión de Manolo, que es “archivos del común”, con la que también venimos trabajando mucho. La idea de lo *común* como superadora del par binario público/privado para pensar otras formas de propiedad compartida, pero también de gestión de los saberes, de producción, de otras formas de vida. Creo que el tema del *común* ha sido otro de los caballitos de batalla de este proceso.

LG: Me entusiasma imaginando esto que estás haciendo ahora en el Reina Sofía como una especie de continuidad y realización de esa dialéctica de “el museo en la calle” y “la calle en el museo” que vos en tus trabajos de investigación ya veías operando en las experimentaciones de arte y política en la Argentina y América Latina de los años '60 y '70. Acaso haya sido la propia historiografía la que construyó esta imagen de la contraposición radical entre arte político y museo, mientras que vos en tus trabajos ya señalabas esas experiencias en las que el museo no era un objeto fetichista de estetización mercantil para las militancias sino un territorio de disputa y negociación. Creo que es algo que ahora reaparece en tu praxis en la intervención en el museo.

AL: Creo que fui aprendiendo de la propia experiencia. Recuerdo un texto que hoy no firmaría, que salió publicado hace mucho tiempo. Un texto sobre el ingreso en el museo de los “escraches” y las militancias de derechos humanos y del activismo artístico. Me parecía que era tremendamente desactivador de su potencia crítica y disruptiva el modo en que estaban ingresando a la lógica de visibilidad museística, sobre todo de los museos europeos. Pienso en la presencia del GAC (Grupo de Arte Callejero) en la Bienal de Venecia, o en la muestra “ExArgentina” en el Museo Ludwig de Colonia. Es el momento en que desde el activismo y desde ciertos grupos de artistas y curadores hubo un foco de atención muy fuerte en los procesos que se desencadenaron a partir del 2001 en la Argentina. Y mi postura entonces fue que en ese ingreso había una desactivación de la potencia crítica de esas experiencias. Hoy la verdad es que lo pensaría en términos mucho más matizados y contradictorios. No digo que no haya un riesgo de deshistorización o estetización que amenaza a ese tipo de prácticas estético-políticas a la hora de mostrarse en ese otro régimen de visibilidad que le da el museo. Pero me parece que no pensaría la institución museística como un bloque monolítico y sin fisuras, sino que ahora entiendo perfectamente – y es algo que me atraviesa de una manera muy personal– que la institución la hacen las personas que están allí, y que eso no es inmutable, es un trabajo de establecer alianzas, tensionar los bordes, los límites, los umbrales, desplazarlos, correrlos, inventar otros modos de habitar el museo. Y todo eso no quiere decir solo estar dentro del museo de otros modos, sino también aprovechar la legitimidad, los recursos y los saberes que están allí, los legados, los archivos que están allí, para activar otras formas de acción política *fuera* de los límites estrictos de lo que se puede entender como museo.

LG: Hace unos meses, cuando comenzaban a volver las actividades presenciales del Museo, ofreciste una entrevista en la que señalabas que “la normalidad era (también) el problema”, sugiriendo que el shock implicado por la pandemia podría ser también una oportunidad para revisar las formas de “normalidad” previas. ¿Qué de esa “normalidad” sería bueno que no volviera después de la pandemia? ¿Cuánto de las políticas museísticas creés que van a mutar a partir de esta experiencia traumática global? ¿Cuáles prácticas considerarás que vinieron para quedarse?

AL: La consigna “La normalidad era el problema” es una cita que aproveché para colar, en esa entrevista, del título de una campaña de acción gráfica que lanzamos conjuntamente desde la Red Conceptualismos del Sur y el Instituto de Imaginación Radical, parte de estas confluencias de redes, esas redes de redes que nos gusta tramar. Fue una campaña que siguió a varias campañas de acción gráfica que la Red Conceptualismos del Sur viene impulsando en los últimos años, como, por ejemplo, en torno al golpe en Bolivia, a la situación de violencia y de asesinato de líderes sociales en Colombia, o al estallido en Chile, aprendiendo y recuperando mucho del legado de Juan Carlos Romero, que fue integrante de la Red, y un gran maestro para nosotros. “La normalidad era el problema” pone el foco sobre todo en una retórica que se instaló acá en Europa después de lo que ahora se conoce como la “primera ola” de la pandemia, esta idea de una rápida reinstauración de la “nueva normalidad”, como si fuera una cuestión de decreto, como si hubiéramos vivido una especie de paréntesis que se cerraba y todo volvía a ser como antes. Algo que a poco de ser lanzado se demostró que hacía agua por todos los lados, y naufragó muy pronto. Nos pareció muy importante poner el dedo en la llaga de estos discursos normalizadores, de reinstauración del orden. Sobre todo porque hay mucho de ese “orden” que normaliza formas de precariedad no sólo como modos de vida y de trabajo y de descuido instalados por el neoliberalismo y el patriarcado en todos nuestros espacios vitales, sino que además instala la idea de “debilidad” o “vulnerabilidad” como algo que habría que impugnar. Y entonces el ejercicio al que la pandemia nos había enfrentado, todo este proceso de replantearnos la vida, de poner en primer término los cuidados, y llamar la atención sobre los derechos de *las cuidadoras* –muchas veces mujeres migrantes–, todo eso parecía de nuevo borrado de un plumazo bajo la consigna de la “nueva normalidad”. Entonces aquella consigna, “La normalidad era el problema”, tenía que ver con esa coyuntura precisa y con el intento de inscribir una alerta respecto a que este obligado detenimiento que instaló la pandemia también puede ser la condición de posibilidad para parar la máquina, y replantearnos cómo la queremos volver a encender, si es que la queremos volver a encender, y en todo caso qué máquina queremos encender. Me parece que eso nos está atravesando a todes, en todos los planos: cómo queremos vivir, cómo queremos morir, con quiénes, de qué modo.

Respecto de la cuestión de cómo van a ser los museos pos-Covid, que es una pregunta que está insistiendo mucho, la verdad es que todavía es muy especulativo plantearlo, pero me parece que sí pueden decirse dos cuestiones claves: por un lado, si toda

esta lógica de grandes y fastuosos museos de arte, o museos en general, en todo el mundo, tenía que ver con la trama del turismo como flujo masivo del capitalismo cognitivo, del capitalismo cultural, hoy evidentemente ese flujo no existe como tal y no sé si va a volver a existir, al menos no pronto. Entonces ese me parece que sería uno de los puntos, en el sentido de que muchos de estos museos de golpe, por la súbita detención forzada por la pandemia, pueden volverse cascarones vacíos casi sin público y deben replantearse radicalmente a quiénes interpelan, para quiénes existen, y de qué modo pueden ser atravesados, habitados, con qué demandas se articulan. En este sentido, estamos ante la oportunidad de repensar el público de un museo ya no como visitante esporádico y rápido que está corriendo de un museo a otro antes de irse a no sé dónde, a tomar un nuevo avión –el típico día en Madrid que incluía el Prado, el Reina Sofía y la visita al Retiro y a la Plaza Mayor–, para pasar a pensar en cómo se *habita* el museo. Y cómo se habita el museo implica una multiplicidad de dimensiones, comenzando por las propias trabajadoras del museo, cómo trabajamos allí. Pero también la situación nos enfrenta a la pregunta de qué tipo de usos distintos se pueden hacer de esas grandes estructuras, de esos grandes recursos y colecciones, de las obras mismas, desde otros lados. Un ejemplo concreto de esos modos distintos de habitar el museo sería que hoy en el Museo Reina Sofía están ocurriendo desde una escuela de español para migrantes hasta talleres de baile para trabajadoras de hogar. Hoy, por ejemplo, el museo se está postulando para que grupos de escuelas cercanas, escuelas de proximidad que están tremendamente afectadas por las medidas sanitarias en su posibilidad de presencialidad por las condiciones edilicias, puedan recurrir al museo, no solo en el sentido de solo usar el edificio, sino sobre todo en hacer uso del museo con todos sus recursos y posibilidades para ser incorporado al proceso de enseñanza.

Y, por último, el tema del vuelco hacia la virtualidad. Cuando cerró el museo en marzo y hasta junio, hubo un vuelco efectivo del museo (no solo del museo sino de todo), hacia la actividad virtual. Y entonces no nos quedamos quietas, mantuvimos una profusa actividad virtual dando cuenta de lo que estaba ocurriendo alrededor. No solamente compartiendo recursos o contenidos, adaptando las actividades previas a este nuevo soporte, sino tratando de pensar entre muchas lo que estaba aconteciendo e inventando nuevos dispositivos, nuevas formas. Por ejemplo todo el ciclo de *Voces situadas* en torno a la pandemia, o las dos exposiciones fotográficas que hicimos registrando el afuera del confinamiento y el

adentro, el interior de las casas, durante el confinamiento (<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/con-tres-heridas-yo> y <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/ante-umbral-conversacion>) . Infinitas cuestiones que buscaban activar un músculo rápido que el museo por su propia dimensión elefantiásica y sus complicaciones burocráticas raramente activaba. Hubo que cambiar la lógica. Y además la virtualidad abrió una posibilidad muy hermosa, que ojalá no se pierda, que es la interpelación con América Latina, porque la virtualidad habilitó la participación de muchísima gente desde distintos países en las actividades que venimos proponiendo. Eso me parece potentísimo. Y por otro lado evidentemente la virtualidad nos cercena de la posibilidad del encuentro de los cuerpos, de respirar juntas y de pensar la dimensión de lo público en tanto territorio que lo virtual no reemplaza de ninguna manera, y hasta cierto punto genera una ilusión óptica tremenda y distorsionada respecto de todo ese legado de formas de acción política asociadas a lo colectivo, lo público y lo callejero, dimensiones que hoy están puestas en cuestión.

LG: Ya has planteado el sesgo feminista de tu gestión en el Museo, y quisiera que nos detuviéramos explícitamente en esa dimensión. Si la pandemia vino como fuerza inesperada de una “naturaleza”, de la que nos pretendíamos ajenos, a recordarnos nuestra pertenencia y responsabilidad respecto a nuestros entornos no humanos de coexistencia, el feminismo viene como potencia organizada a recordarnos que nuestras vulnerabilidades en común son la promesa de una nueva forma de habitar el planeta. La potencia feminista parece tanto o más arrasadora que la de la pandemia en la manera en que nos está haciendo transformar nuestras prácticas y nuestras maneras de comprender. Y entonces, la pregunta podría ser: ¿De qué manera los feminismos han afectado las formas de concebir las relaciones entre arte y política, los modos de diseñar las actividades de un museo? ¿Cuánto han transformado al circuito de producción y exhibición de arte?

AL: Lo primero que pude impulsar cuando llegué al museo, allá por febrero de 2018, imprimió la marca feminista de lo que venimos intentando sostener desde entonces. Se venía el 8M, la huelga feminista, que ha sido muy potente en los últimos años desde entonces. Entonces, nos pareció clave no sólo hacer la huelga ese día, que la hicimos, sino también inventarnos un modo en que el museo pueda hacer de caja de resonancia, de articulador. Y ese fue el

primer *Voces situadas*, que fue el que después le dio el nombre al conjunto de la serie y que configuró el formato de todo el ciclo (<https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces-situadas>). Aquel primer *Voces situadas* intentaba dar cabida a una serie de experiencias más marginales dentro del feminismo hegemónico europeo, el de las mujeres migrantes, las mujeres trans, los feminismos barriales, los feminismos racializados, gitanos, sudacas. Si hay un punto en el que me gustaría pensar que estos tres años han sido insistentes ha sido en posicionarnos todo el tiempo en medio de la magnitud de esta gran revolución feminista que está aconteciendo, de múltiples maneras.

Pero siempre insisto en algo, que es que no alcanza una programación feminista o una colección con un porcentaje de obras hechas por mujeres, para definir un museo como feminista. Un museo que se quiere feminista -que no es lo mismo que decir que es un museo feminista, porque no lo es, sino que algunas de las personas que lo habitamos queremos que lo sea- tiene que cuestionarse cotidianamente, día a día, en todas las dimensiones de su hacer, de sus modos de hacer. Tiene que interrogar las condiciones en que contrata a sus trabajadoras, las formas de cuidado en los trabajos que se dan allí, la construcción de narrativas, los modos en que delibera y toma decisiones, las jerarquías que se instalan, tiene que pensar y repensar los modos desde donde se enuncia, con qué lenguaje, no dar por naturalizado nada para pensar en ese remezón que significa atravesar desde el feminismo el hacer del museo. Pero, y voy a insistir mucho en esto, sin enunciar de ninguna manera que el Museo Reina Sofía sea un museo feminista, porque no lo es, sino que es un museo que muchas queremos feminista. Un espacio en el que todo el tiempo bregamos para instalar esa pregunta, esa interpelación, ese remezón, ese estremecimiento, ese sismo, con la magnitud que podamos y con mucha insistencia, pero jamás dando por saldado el asunto, porque finalmente el museo es parte de una trama institucional heteropatriarcal y capitalista que sin duda lo atraviesa más allá de todas estas contradicciones que podamos instalar, o estas fisuras que podamos agrandar.

LG: Tu presencia, con toda tu trayectoria en investigación y curaduría de prácticas estético-políticas latinoamericanas, en un museo como el Reina Sofía, con su gran visibilidad en el circuito del arte a nivel global, abre un terreno práctico muy interesante, un verdadero laboratorio, para pensar y repensar las relaciones entre centros y periferias, un tópico clave en la historia del arte moderno, y en proceso de transformación y reconfiguración en el arte

contemporáneo. ¿Cómo pensás esas relaciones entre centros y periferias hoy, cómo las resolvés en tus prácticas de gestión, curaduría e investigación? ¿Cuál es el lugar de América Latina en la formulación de políticas públicas del Museo?

AL: Aquí apelaría a un ejercicio autocrítico respecto de dos cuestiones que planteé en diferentes momentos. Hace años propuse una idea sobre la que vuelvo mucho, como una interrogación continua, que es la noción de lo *descentrado*, es decir, intentar salirnos del par centro/periferia como modo de construcción de los relatos de la historia del arte. Pensar desde lo *descentrado* permitiría desmarcarnos de la unidireccionalidad de los relatos que fluyen desde el centro hacia la periferia, donde todas las producciones o experiencias periféricas siempre se plantean en términos de derivas menores o a destiempo o exóticas, en todo caso. Pero al mismo tiempo permitiría evitar otro peligro que se da en propuestas como *Global Conceptualism*, la exposición de 1999, que, aun siendo una exposición muy importante porque amplía los relatos del conceptualismo global hacia producciones de América Latina, de Asia, de Europa del este, etc., trabaja con una lógica que sostiene la noción de centro: se incluyen algunas de esas experiencias “otras” como *parte* del conceptualismo global y el asunto estaría saldado en esa ampliación, cumpliendo con una suerte de “cupos sudaca”. Ante esas astucias del centro, lo que yo quería plantear con esta noción de lo *descentrado* era no sólo no reconocer el centro, pensando nuestras propias categorías, la especificidad de nuestros procesos, etc., interrumpiendo la linealidad de progreso de un relato central o hegemónico, sino además pensar hasta qué punto esos relatos que podemos construir nosotros, aunque sea fragmentariamente, pueden conmovir la posibilidad misma de un relato central. En ese sentido, “descentrado” apelaba no sólo a la idea de no reconocer un centro, sino a lo descentrado como lo enloquecido, lo desquiciado, lo que está un poco fuera de sí. Y me parece que esa idea puede ser todavía productiva para salirnos del par centro/periferia, y para pensar en un descentramiento de estas narrativas, múltiples y en conflicto.

La otra cuestión sobre la que me gustaría volver para hacer un balance es aquella frase un poco insolente que lancé cuando asumí, antes de viajar a España, cuando se hizo público que yo iba a ocupar este lugar dentro del Reina Sofía. Yo dije que me propondría “sudaquear el museo”, este neologismo que me permití entonces, provocador y grandilocuente (<https://www.clarin.com/cultura/ana-longoni-area-publica-reina->

[sofia_0_rJnubO9UG.html](#)). ¿Qué significaba “sudaquear” el museo, qué tipo de lógicas otras podríamos instalar? Eso ha sido también un aprendizaje, y otra gran negociación: qué se puede alterar, afectar, atravesar de otras lógicas, en una institución pública tan rígida y tan compartimentada como el Reina Sofía. Cómo entender su lógica de funcionamiento, entender el modo en que la burocracia española es diferente a otras burocracias que yo conocía, como la argentina o ecuatoriana, por poner dos ejemplos en los que trabajé también en instituciones públicas. Comprender esa lógica me llevó mucho tiempo, y también empezar a encontrarle la vuelta a cómo salir del corset de lo que es posible y lo que no es posible hacer en ese contexto, empezar e inventar otros posibles dentro del propio museo. Y la verdad que no sé si “sudaqueamos el museo”, quizá sí y no a la vez, en algunas cosas sí y en otras definitivamente no. Tampoco sé muy bien qué quería decir esa provocación. Pero sí estoy segura de que logramos colectivamente conmover el museo, los modos de *habitar* y de *estar en* el museo, y de proponer desde, y con, y para, y a través, y a veces también en contra del museo. Y me parece que hoy sin dudas esa idea de otra institucionalidad se percibe, se ve no sólo en la programación de Actividades Públicas, sino en cómo el museo se plantó frente a la pandemia que estaba afectando atrocemente a comunidades muy próximas. Por ejemplo: los meses en que el museo estuvo cerrado, un montón de personas sin techo usaron las inmediaciones y los bordes del museo para dormir y vivir. Hay que interrogarse cómo negociar con eso, que también es un uso muy concreto del museo.

LG: De la infinidad de actividades que estás motorizando desde tu lugar en el Museo, hay una en particular que me parece importante destacar. Me refiero al “Museo Situado”, que pareciera condensar, en su práctica, pero también en su concepto, buena parte del sentido de tus acciones en el museo (y del modo en que enlazan con tu trayectoria previa también). Entronca de manera explícita con otras actividades, como aquella, que ya mencionamos varias veces, de las *Voces situadas*, pero también con la “Cátedra Pensamiento Situado” a cargo de Ileana Diéguez (<https://www.museoreinasofia.es/centro-estudios/catedra-pensamiento-situado>), como parte del “Centro de Estudios”. Es como si la noción y praxis de lo “situado” fuese la marca de buena parte de tus apuestas, una marca que reconocemos a la vez como feminista y poscolonial. ¿Podría entenderse al “museo situado” como una de las maneras de pensar el “museo feminista”, pero también el “museo poscolonial”? Y pensando en el Museo Situado como proyecto específico, ¿cuál es tu balance de esa experiencia, y

cómo están desarrollando actualmente las actividades de ese Museo Situado bajo condiciones pandémicas?

AL: La categoría de lo situado, del pensamiento situado, obviamente es una referencia a Donna Haraway y al ejercicio de los “conocimientos situados” que ella propone, o sea, viene de la teoría feminista y es una cita explícita a su teoría y a su posicionamiento. Y conforma también el nombre propio de esta red de colaboración muy estrecha, el *Museo situado* (<https://www.museoreinasofia.es/museo-situado/comunidad>), que se estableció en marzo del 2018, en medio de un acontecimiento muy traumático. El Museo Reina Sofía está emplazado en el borde, en el entorno del barrio de Lavapiés, un barrio con mucha tradición migrante, fue la judería hace muchos siglos, es un barrio popular, un barrio muy despreciado durante muchísimo tiempo, un barrio de callejuelas, de casas muy pequeñas. El mito dice que Lavapiés está lleno de chinches, de plagas, de malvivientes, etc., y que ha sido además el cobijo de muchas comunidades migrantes desde hace mucho tiempo. Hoy viven allí mucha comunidad bangladesí, subsahariana, sobre todo de Senegal, mucha comunidad latinoamericana, también chinos, filipinos, que confluyen con los viejos habitantes del barrio, gente mayor en su mayoría. Pobladores múltiples que en los últimos años han sido crecientemente expulsados del barrio por un proceso muy vertiginoso de *gentrificación* turística. Es un barrio que padece ese proceso justamente por la proximidad con el Reina, no podríamos ser ingenuos respecto de eso. Su proximidad con un foco del turismo internacional como el Reina Sofía lo catapultó a ser considerado como el barrio más “cool” del mundo por la revista *Times Out*, y eso fue una manifestación muy clara de cómo empezaba a ser objeto de codicia de inversiones inmobiliarias que expulsaban a los viejos habitantes para construir hoteles, para construir grandes supermercados 24 hs, o cadenas de ropa, grandes tiendas, etc. Y sobre todo cómo las viviendas expulsaban a esos habitantes para generar lugares de alquiler de pisos turísticos. Ese proceso que es contradictorio me parece que es una paradoja que atraviesa el museo y que tenemos que ser perfectamente conscientes, ni ingenuos ni inocentes: el museo es la punta de lanza de ese proceso de *gentrificación* y a la vez es un activo integrante de esta red que denuncia los efectos arrasadores de esa *gentrificación*. Me parece que es muy importante habitar esa contradicción.

¿Qué pasó en marzo de 2018? Mame Mbaye era un joven activista del sindicato de manteros, que nuclea sobre todo trabajadores sin papeles que viven de la venta ambulante, y que vivía hace 13 años en Madrid. Vivía sin papeles, en ese círculo vicioso que los atenaza entre que no tienen contrato laboral y por tanto no les dan papeles, y que no obtienen los papeles porque no los contratan para trabajar. Un círculo que los obliga a vivir escapando de la policía, haciendo un trabajo que acá se considera ilegal, y sobrevivir malamente ellos y sus familias en Senegal. Bueno, en marzo de 2018 Mame se desplomó de un infarto a metros de su casa, después de correr más de cuatro horas perseguido por la policía. Esa muerte dolió muchísimo en el barrio, fue un estallido social impresionante que duró tres días, donde hubo enfrentamientos directos con la policía, no se permitía que ingresaran autoridades, ni siquiera el embajador de Senegal a negociar con la gente, vidrieras rotas, imagínate un pequeño 2001 pero a escala barrial. Y fue a partir de percibir cómo esos días convulsos que se estaban viviendo en el barrio no impactaban en absoluto en la vida cotidiana del museo, que seguía como si nada, que decidimos empezar a indagar la posibilidad de construir una red asamblearia con los activismos del barrio. Así nace *Museo situado, que en el barrio coloquialmente llaman “Agujerear el museo”, abrir huecos, puertas, ventanas, puentes, túneles en su superficie impenetrable, volverlo un territorio común.*

Las primeras asambleas fueron fuera del museo, y había mucha desconfianza respecto de este nuevo interés del museo respecto del barrio. Pero poco a poco esa confianza se fue construyendo. Hubo un momento clave que fue a mitad del año pasado, en el verano de 2019, cuando asumió un nuevo gobierno municipal de derechas que censuró parte de la programación prevista en las fiestas populares del barrio, que son muy importantes, festividades callejeras que ocurren al comienzo del verano. Y una de las cosas que prohibió el nuevo gobierno fue que el acto de bienvenida, de apertura de las fiestas, estuviera dedicado a las mujeres trabajadoras del barrio (estaban convocadas las integrantes del colectivo Territorio Doméstico, de trabajadoras de hogar y cuidados, una cooperativa que lleva un bar, “Bodegas Lo Máximo”, que ahora con el Covid no volvió a abrir, y las ex obreras de La Tabacalera, que es una fábrica que funcionó hasta el año 2000 y que también es muy importante en la trama del barrio). Ese acto que había sido censurado por el municipio lo hicimos en el museo. Fue un desafío: un museo oficial que acepta hacer un acto público de apertura que había sido censurado, prohibido, por las nuevas autoridades municipales. Fue una coyuntura en que nos expusimos mucho, una decisión política difícil.

Pero fue también el momento en el que las más desconfiadas empezaron a decir: el museo efectivamente es nuestra casa.

Pero creo que la prueba de fuego fue en estos meses, en este año, tan difícil, de la pandemia. Porque el *Museo situado* ya estaba antes muy activo, con asambleas mensuales, con muchos proyectos, actividades, talleres y formas de colaboración intensas, pero la crisis del Covid instaló una urgencia que hasta ahora no habíamos vivido, ante condiciones de hambre, de falta de posibilidad de salir a trabajar de los trabajadores informales que habitan el barrio, sumado a la situación extrema de las personas sin papeles, y sobre todo de la gente que estaba enfermando. Por ejemplo, la comunidad bangladesí tuvo muchísimos casos de covid, algunos que terminaron en muerte, como fue el caso de Mohamed Hussein, un migrante bangladesí que hace 20 años tenía un restorán en el barrio y que murió en su casa después de llamar seis días insistentemente por teléfono a los centros de salud, que es lo que se le indicaba a cualquier persona que tuviera los síntomas de la enfermedad, pero como no se hacía entender bien en español no lo atendieron, no mandaron la ambulancia y murió en su casa sin atención médica. Su muerte produjo otra gran conmoción, una muerte trágica y muy dolorosa y muy conmovedora. Porque de lo que se trató fue de politizar esa muerte, igual que la de Mame, y a partir de eso se lanzó una fortísima campaña para reclamar intérpretes para los centros de salud y otras dependencias públicas. Es decir, que en los centros de salud haya derecho a hablar en la propia lengua, que haya personas que interpreten y que medien entre médicxs y enfermxxs, para poder atender la situación gravísima que se estaba viviendo.

Parte de esa campaña reclamando intérpretes que motorizamos también desde Museo Situado con múltiples herramientas fue el trabajo precioso que hizo Dani Zelko, activista, artista, editor y poeta argentino, que estaba en marzo en Madrid a punto de iniciar una de sus investigaciones poéticas que iba a terminar en una "edición urgente", como él llama a toda la serie de libros que integran el proyecto *Reunión*. Dani se tuvo que volver en el último avión que salió hacia Buenos Aires, ante la declaración del estado de emergencia, y no pudo concretar este proyecto. Pero desde su confinamiento en Buenos Aires, y el mío en Madrid, seguimos hablando, le fui contando lo que estaba pasando. Él ya estaba en contacto con mucha gente del barrio, con la que había establecido conversación antes de partir, y cuando supo lo de Mohamed Hussein decidió cambiar su modo de trabajo. Él siempre había trabajado con la escucha en presencia, registrando lo que la otra persona le decía, y cuando

respiraba o se detenía a pensar, pasaba al otro renglón, produciendo una estructura poética a partir de transcribir la conversación. Pero ante la muerte de Mohamed decidió llevar a cabo el proyecto por teléfono, y a partir de ese cambio de procedimiento, de ese animarse a trabajar en distancia, resultó el pequeño libro, pequeño y poderosísimo libro, *Lengua o muerte*, que ya lleva 5 ediciones en distintos idiomas y que ha sido una herramienta muy potente, poética y política, para instalar esta demanda del derecho a hablar en la propia lengua: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/dani-zelko>

LG: Es hermoso lo que contás, porque estás sugiriendo formas muy intensas de repensar la idea de lo “situado” incluso bajo condiciones de confinamiento o virtualidad, como esta misma conversación que estamos teniendo ahora, como si lo situado debiera y pudiera plantearse aún bajo condiciones de extrema mediación técnica. ¿Qué sería lo situado en condiciones de confinamiento, de cuarentena, de distanciamiento social, de conexión virtual? Creo que la bellísima intervención de Judith Butler en el cierre de la cátedra de Nelly Richard, de algún modo, intentaba enfrentar ese problema: en su enfática defensa de la proximidad y el encuentro de los cuerpos, y a la vez en ese pensamiento situado que tiene ocasión de realizarse bajo estas condiciones en la medida en que puedan ser asumidas reflexivamente. Lo que me contás de Dani Zelko, que se animó a realizar su proyecto – siempre atravesado por la *situacionalidad* de los cuerpos en proximidad– *por teléfono* un poco habla de eso: hay un estallido de la idea de lo situado que parece poder sostenerse aún bajo los protocolos virtualizantes del Covid.

AL: La conferencia de Judith Butler (<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/judith-butler>) fue uno de los momentos más hermosos que viví en este año y que dieron más sentido al estar acá. Esa noche no pude dormir de la emoción por lo que fue su ejercicio de pensamiento situado. Ella había sido convocada por Nelly Richard dentro de la cátedra *Políticas y estéticas de la memoria* (<https://www.museoreinasofia.es/centro-estudios/catedra-politicas-esteticas-memoria>), y había anunciado una conferencia sobre “la memoria de las pequeñas cosas” (para volver a la importancia de lo nimio del inicio de nuestra conversación), deteniéndose en fragmentos poéticos, en grafitis, etc. Pero su viaje no se pudo concretar y entonces decidió replantear su conferencia a partir de las urgencias del presente. Empezó haciendo una reflexión preciosa y muy conmovedora sobre desde dónde

hablaba: hablo desde mi biblioteca, y asisto a esta ficción que tenemos de encuentro, pero sabemos que de golpe este zoom se va a acabar y ustedes se van a quedar tan solos en sus lugares como yo en mi estudio, etc. Me encantó cómo arrancó su conferencia desde esa reflexión sobre el medio mismo que estamos empleando de una manera a veces muy irreflexiva o naturalizada, y que es tan artificial en su ficción de encuentro. Pero a la vez es una posibilidad de seguir pensando juntas, en este contexto en el que no podemos encontrarnos. Y luego dedicó buena parte de su conferencia a pensar la derechización de Estados Unidos en las semanas previas a las elecciones, los cruces entre feminismo y marxismo, en fin, hubo tantas puntas poderosísimas que lanzó para seguir pensando de una manera tan generosa y tan atenta al diálogo que la verdad fue muy conmovedor. Y, además, con estas contradicciones de lo virtual: fue la actividad más populosa en la historia del museo. Hubo 3400 personas conectadas en ese mismo momento, fue una cosa impresionante que ningún auditorio del museo hubiera habilitado. Aunque la trajéramos a Madrid, el auditorio más grande del museo tiene 400 butacas. Paradójicamente quizá, hay que decir que en tiempos no-Covid no habría podido haber tanta gente en una actividad del museo.

LG: Uno de los ejes de la conferencia de Butler fue justamente el modo en que el pasado reverbera incitando las acciones transformadoras del presente. Y pensando en tu trayectoria como investigadora, tu posterior actividad como curadora y ahora tu lugar en la gestión de uno de los espacios museísticos más relevantes a escala global, quería preguntarte por la insistencia, el eco, de esa noción de “conceptualismos del sur” que construyeron en la red que lleva justamente ese nombre (<https://redcsur.net/>), y que parece haber sido el lugar donde pudiste integrar un “objeto” de estudio clave de tus primeros trabajos (*Del Di Tella a “Tucumán arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, de manera emblemática) con una *praxis conceptualista*, si me permitís decirlo así, en la que tu “objeto” deja de ser tal y se convierte en memoria de una praxis estético-política que hoy opera como trasfondo de tus proyectos colectivos de investigación, intervención y acción. Como si los pasajes entre arte, política, investigación y acción colectiva que cristalizaron como mito en “Tucumán arde”, vos los devolvieras a la vida en un compromiso efectivo con ese modo de construir en redes de investigación, producción y acción, en la que el arte es esa praxis procesual y colectiva de invención de otras formas de vida en común. ¿Puede decirse que tus pasajes entre

investigación, curaduría, y acciones colectivas son la continuación del conceptualismo por otros medios? ¿Cuál es el lugar de la Red Conceptualismos del Sur hoy en tu actividad? ¿Cómo has pensado las relaciones entre historia del arte, memoria de las luchas y acciones colectivas del presente?

AL: Nunca lo había pensado así. Por un lado, siempre insisto en el hecho de que la investigación, la curaduría, y todas las formas de activación que vamos pergeñando son formas de acción política, y en ese sentido siempre fue también un modo de posicionarme ante ciertas lógicas académicas estrechas y compartimentadas. Y no solamente son modos de acción política, sino que también las concibo como necesariamente *colectivas*. Son proyectos de largo plazo que necesitan de esa fuerza, de esa potencia del hacer *entre muchas*. En ese sentido la Red para mí es un ámbito afectivo y político fundamental para todo lo que hago, lo que hacemos, en plural porque no lo podría hacer sola de ninguna manera.

Ahora bien, el nombre de la red es algo que nos produce bastantes crisis. Y hablo colectivamente. Por ejemplo, el último plenario presencial de la red, en octubre de 2018, en Buenos Aires que titulamos “Saberes insumisos, ecologías de la acción, futuros emergentes”, después de muchos años de no poder reunirnos presencialmente todos, porque somos muchos, y la red es un invento autogestionado y para institucional. Y el nombre fue uno de los temas que discutimos en este plenario. La red nació en el 2007, ya tiene 13 años, en un encuentro que se dio en Barcelona en el marco de un proyecto de investigación colectivo que se llamó “Vivid Radical Memory”, donde se discutían los conceptualismos otros, el conceptualismo catalán, los conceptualismos del sur, de Polonia, de Europa del este, etc., para generar otros relatos del conceptualismo de los años '60 y '70. Y en ese contexto confluimos dos argentinos y dos peruanes, y nos propusimos la faraónica y exagerada empresa de fundar una red que revirtiera la lógica por la cual nos terminábamos conociendo en un encuentro europeo y bajo la agenda de cuestiones que se planteaban desde allí. Buscábamos revertir esa cuestión, empezar a conectarnos entre nosotros. Al año la red ya tenía 50 miembros, fue descomunal cómo creció, cómo se articuló, evidentemente, como una gran necesidad. Y lo curioso fue que, si bien muchos de nosotros estábamos trabajando en torno a los años '60-'70, el primer proyecto ambicioso, importante a nivel público de la Red, de los muchos que hicimos, que fue *Perder la forma humana*, de 2012, se

centró en los '80. Fue a raíz de una conversación con Manolo Borja, que nos propuso hacer una exposición en el Reina sobre los “conceptualismos del sur”, y nosotros le contrapropusimos trabajar los años '80, porque nos parecía que el período de los años '60/'70 estaba profusamente revisitado, había muchas investigaciones, exposiciones y libros. Nos interesaba más mirar ese otro período histórico que no se puede definir en términos de “conceptualismo” que son los '80, los activismos, los cruces entre arte y política en los '80, entendidos en un sentido amplio, desde el golpe de estado en Chile del '73 hasta el alzamiento zapatista en el '94, son 20 años los que abarcamos en esa investigación, pero que claramente no tienen que ver con las lógicas de los conceptualismos. Entonces desde el inicio hubo un desplazamiento grande o un estallido de esa noción “conceptualismos” en tanto etiqueta histórica.

El otro megaproyecto, faraónico, en el que estamos ahora trabajando, hace ya cuatro o cinco años, y que por el Covid se posterga su forma expositiva un año más (pensada para marzo de 2022), es otra investigación en la que también participan más de 30 investigadores de buena parte de América Latina y también de Estados Unidos, en torno a acción gráfica, al que llamamos *Giro gráfico*, y que trabaja sobre todo en términos del presente: acción gráfica hoy. Acción gráfica entendida en un sentido muy amplio de modos de ocupación del espacio público, modos de cruce entre recursos performáticos, gráficos, visuales, artísticos y modos de acción política. Y si bien en la exposición va a haber algunos casos históricos de los '60 para acá, lo que queremos producir es una lectura del presente, que siempre es difícil lograr porque el presente no deja de cambiar y de volverse inasible en una lista de obra que hay que cerrar dos o tres años antes de la exposición.

En este sentido a veces hemos entrado en crisis con el término “conceptualismo” porque efectivamente nos ancla en un momento histórico en el que yo misma y otra gente de la Red hemos investigado, pero que no necesariamente es el objeto al que estamos abocados a investigar hoy, y allí es que ese término puede ser una etiqueta un poco problemática, por su carácter de movimiento artístico específico. Entonces a veces terminamos elidiendo el término “conceptualismos”, y firmando RedCSur, porque la condición de “red” y la condición de “sur” son irrenunciables. El término conceptualismo nos resulta más problemático.

LG: Para terminar con uno de los más proyectos futuros en los que estás involucrada y que más expectativa genera, quería preguntarte por la exposición de León Ferrari. El Museo anuncia la inminente inauguración de la muestra *La bondadosa crueldad. León Ferrari, 100 años*. Probablemente se convierta en una muestra clave para la consagración a nivel mundial de su figura, a 100 años de su nacimiento, y desde un recorrido que parte del Reina Sofía, pasa por el Van Abbemuseum y llega al Pompidou. ¿Podrías anticipar los rasgos y la importancia de este proyecto? ¿Podrías también comentar la importancia de su figura en tu manera de entender las relaciones entre arte y política? Y, por último: ¿hay posibilidades de que la muestra llegue a la Argentina?


AL: *La bondadosa crueldad* inaugura el 15 de diciembre. Ayer pasé por el montaje, y está en plena ebullición, en pleno trabajo, y es muy emocionante. Tuve un vínculo muy hermoso, una amistad con León, que fue muy fundamental también en nuestra investigación, la que hicimos con Mariano Mestman en torno a “Tucumán Arde”, de hecho, el libro está dedicado a él. Y es muy emocionante ver cómo se van a poder leer otras formas, otros modos de hacer de Ferrari que no habían sido visibilizados en Europa, donde fundamentalmente circuló su obra más abstracta, esculturas de alambre, dibujos o escrituras. Se van a poder ver todas las otras dimensiones de su hacer, con una investigación nueva, que aporta nuevas claves. En ese sentido, el trabajo de curaduría que han hecho Fernanda Carvajal, Javier del Olmo y Andrea Wain ha sido formidable en ese sentido. Me parece muy potente: habilitar una lectura múltiple de la politicidad que a lo largo de toda su vida ensayó León dentro y fuera del arte, también como forma de activismo en derechos humanos, de activismo contra la comunidad médica, contra el Papa, contra la idea de infierno, tantas gestas alucinantes que emprendió. Es muy emocionante lo que está por pasar. La muestra va a tener una itinerancia europea importante. A la vez, va a quedar un conjunto de obra que la familia y la Fundación donan a los tres museos que acogen la exposición, de manera que va a haber posibilidad de que esta exposición, más allá de su temporalidad, deje instalada una reverberación más constante de la obra de León aquí en Europa. Estamos muy felices con eso.

La muestra iba a ocurrir inicialmente en Buenos Aires, pero la pandemia lo impidió. No va a ser la misma exposición, sino una exposición en el Bellas Artes comisariada por Andrés Duprat, el director del museo, y finalmente va a tener lugar cuando concluya la itinerancia europea. Iba a ser en el 2020, por los 100 años del nacimiento de Ferrari, pero

finalmente supongo que va a terminar siendo a fines del 2022, y no va a ser la misma exposición, aunque por supuesto se van a superponer algunos materiales y conceptos.

Fecha de recepción: 03 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 09 de diciembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

