



Revista de Investigación del Departamento de
Humanidades y Ciencias Sociales
ISSN: 2250-8139
rihumsoeditor@unlam.edu.ar
Universidad Nacional de La Matanza
Argentina

Rolandi, Facundo
Musealizar el presente: la construcción de la pandemia en The Covid Art Museum [1]
Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y
Ciencias Sociales, núm. 20, 2021, Noviembre-Mayo, pp. 25-40
Universidad Nacional de La Matanza
Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=581969139002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Ensayo

Musealizar el presente: la construcción de la pandemia en The Covid Art Museum¹

Facundo Rolandi²

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)

Argentina

Trabajo original autorizado para su primera publicación en la Revista RIHUMSO y su difusión y publicación electrónica a través de diversos portales científicos.

Facundo Rolandi (2021) "Musealizar el presente: la construcción de la pandemia en The Covid Art Museum". En: RIHUMSO nº 20, año 10, (15 de Noviembre de 2021 al 14 de Mayo de 2022) pp. 25-40. ISSN 2250-8139

Recibido: 28.07.2021

Aceptado: 15.09.2021

Resumen

Este trabajo pretende analizar la novedosa experiencia que representa, desde un punto de vista comunicacional, artístico y político, The Covid Art Museum ([@covidartmuseum](https://www.covidartmuseum.com)), un museo digital que surgió a partir de la pandemia generada por la COVID-19. Para realizar dicho análisis se han considerado las obras publicadas en el museo durante el período comprendido entre su inauguración hasta su primer año, además de una

1 Ensayo realizado en marco del seminario de posgrado "Arte, Política y Sociedad" cursado en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) sede Argentina.

2 Licenciado y Profesor en Comunicación Social (UNLP) y maestrando en Ciencia Política y Sociología (FLACSO). Actualmente se desempeña como Editor Adjunto en la Oficina para América Latina del Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación (IIPE) de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

selección de artículos periodísticos y académicos relacionados con la temática. Si bien se trata de un novedoso proyecto museístico, se concluye que su creación —en medio de una crisis sanitaria sin precedentes que generó el cierre de casi la totalidad de los museos físicos a nivel mundial— ha representado un interesante y necesario acto político que buscó no solo preservar y promover el patrimonio artístico de la humanidad sino también generar un espacio de unión y diálogo.

Palabras clave: Arte, Museo, COVID-19, proyecto digital, Instagram

Abstract

MUSEALISING THE PRESENT: THE CONSTRUCTION OF THE PANDEMIC IN THE COVID ART MUSEUM

This paper aims to analyze the new experience that was, from a communicational, artistic, and political point of view, by The Covid Art Museum ([@covidartmuseum](https://www.instagram.com/@covidartmuseum)), a digital museum that emerged from the pandemic generated by the COVID-19. In order to carry out this analysis, the pieces published in the museum during the period between its inauguration and its first year were considered, as well as a selection of journalistic and academic articles related to the subject. Although it is a novel museum project, it can be concluded that its creation - in the midst of an unprecedented health crisis that led to the closure of almost all physical museums worldwide - represented an interesting and necessary political act that aimed not only to preserve and promote the artistic heritage of humanity at the same time as generates a space for union and dialogue.

Key words: Art, Museum, COVID-19, digital project, Instagram

"El museo, por necesidad, se ve obligado,
a partir de fragmentos,
a construir un todo con sus colecciones,
lo que naturalmente siempre
representa una decisión política",

M. R. Schärer.

Introducción

El 11 de marzo de 2020, la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró a la COVID-19 como una pandemia. A partir de entonces —y al menos hasta la realización del presente trabajo— este nuevo virus pasó a ser el eje en casi todos los campos a nivel global: cultural, político, científico, educativo, tecnológico, económico y artístico, entre otros.

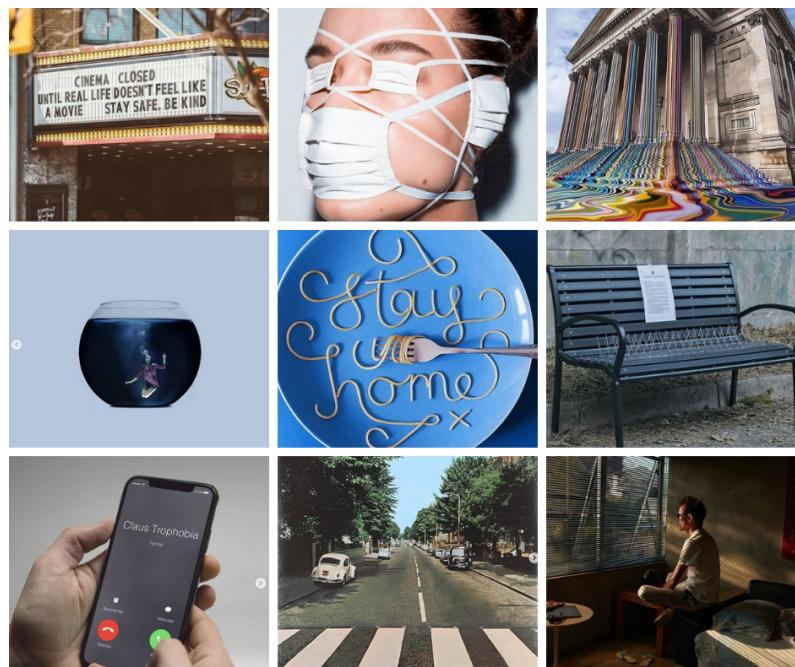
Apenas ocho días después de la mencionada declaración de la OMS, tres jóvenes publicistas españoles construyeron The Covid Art Museum (CAM), un proyecto digital para contar, a través de diversas producciones artísticas, una situación que mantendría en vilo a toda la humanidad como pocas veces en la historia. Llamativamente, este proyecto museístico surgió en medio de una crisis sanitaria que implicó el cierre físico de casi el 90% de los museos de todo el mundo —que son alrededor de 95.000—, de los cuales probablemente un 13% de ellos no reabran sus puertas en la pospandemia (UNESCO, 2020b).

Justamente, en ese contexto mundial de museos cerrados, los tres fundadores de CAM, Irene Llorca, José Guerrero y Emma Calvo, postulan que la galería virtual es un instrumento ideal para dar visibilidad a artistas confinados y a la vez aportar ánimo a la población (Télam, 2020). Esto se confirma en investigaciones de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) que afirman que "el patrimonio inmaterial puede ser una fuente de resiliencia en estas circunstancias difíciles, ya que las comunidades continúan obteniendo inspiración, alegría y solidaridad a través de la práctica de sus culturas y tradiciones" y que, en tiempos de crisis, "la transmisión de los saberes tradicionales a las generaciones jóvenes contribuye al

bienestar psicológico a corto plazo, al igual que beneficia la recuperación de las comunidades a largo plazo” (UNESCO, 2020c).

Si bien los creadores tienen pensado ampliar el proyecto a través de una página web, un libro digital y exposiciones físicas cuando las condiciones sanitarias lo permitan (Blanco Medina, 2020), por el momento The Covid Art Museum solo es una cuenta de la red social Instagram ([@covidartmuseum](https://www.instagram.com/covidartmuseum)). Sin embargo, su impacto y crecimiento en su primer año ha sido notable: han realizado más de 750 publicaciones con producciones artísticas de personas de más de 100 países y han acumulado más de 165 mil seguidores.

Imagen N°1 :Selección de algunas de las obras expuestas en *The Covid Art Museum*.



Fuente: Elaboración propia

Esta reciente institución, que utiliza el inglés como idioma de preferencia para comunicar todo tipo de mensajes —a pesar de que sus fundadores son españoles— seguramente como una forma de universalizar su alcance dado que en la actualidad es la lengua no materna más hablada globalmente (Eberhard et al., 2021), se autodescribe como el primer museo de arte del mundo nacido durante la crisis de la COVID-19. Además, en su cuenta narra, de manera breve a través de *Instagram Stories*, el surgimiento de un nuevo movimiento artístico del que pretende dar testimonio:

“These days, covid-19 has jeopardized the entire system. Causing the quarantine of millions of people. This time of pause and reflection is allowing people to unlock their inner creativity. We are witnesses to the birth of a new artistic movement. The art in times of quarantine. The Covid Art” [En estos días, la COVID-19 ha puesto en peligro todo el sistema. Provocando una cuarentena para millones de personas. Este tiempo de pausa y reflexión permite a las personas desbloquear su creatividad interior. Somos testigos del nacimiento de un nuevo movimiento artístico. El arte en tiempos de cuarentena. El Arte Covid] (The Covid Art Museum, 2021).

El arte pre-COVID se desvanece en el aire

Con la llegada de la COVID-19 parecería que todas las personas están unidas por “la emoción y el espanto de un mundo en el que ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’” (Berman, 1989, p.XI). Puntualmente, en relación al mundo del arte, la pandemia ha arrasado, al menos por un tiempo indeterminado, con las grandes instituciones históricas que, si bien producto de la aceleración tecnológica y los cambios en los consumos culturales ya venían sufriendo constantes modificaciones sobre todo durante las últimas décadas, aún permanecían consolidadas y fuertemente arraigadas en nuestras sociedades. Es decir que, de repente y de manera casi sincronizada, la difusión a nivel global del nuevo virus letal provocó que la mayoría de los Estados hayan decidido prohibir la apertura de espacios públicos físicos, entre los cuales se encontraban los museos, cines, teatros, centros culturales, estadios, entre otros sitios donde las personas podían circular, producir y consumir arte en sus diferentes formatos. Además de esto, y entre otras de las tantas medidas realizadas por los gobiernos para mitigar el impacto sanitario, se restringió el tránsito y se dispusieron cuarentenas, más o menos estrictas y extensas, para que casi el total de la población permanezca en sus domicilios la mayor cantidad de tiempo posible.

Es decir que en ese contexto que parecía único en la Historia, gran parte del arte pre-COVID al cual solo se podía acceder de manera física, se desvaneció casi como si no existiera, quedando, en la práctica, invisibilizado al menos por un período de tiempo indefinido. Específicamente, gran parte de aquellas piezas dignas de ocupar lugares en los museos tradicionales han permanecido inaccesibles —y es probable que luego de un año aún lo sigan siendo— para la mayor parte de la población, quedando solo reservadas al personal especializado dedicado a realizar trabajos de conservación y mantenimiento (Gillett, 2020). Además de los cierres, la llegada de la COVID-19 ha acelerado la modernización en el mundo del arte, como en casi todos los demás

campos, logrando que los medios masivos y digitales arrasen con las formas físicas de acceder al arte propuestas en el mundo pre-COVID. De esta manera, buena parte del arte al que las sociedades pueden llegar a acceder durante el confinamiento estricto se encuentra de manera virtual.

Este fenómeno, producido a nivel mundial, es un formidable ejemplo de cómo la modernidad une a toda la humanidad a través de los entornos y experiencias que “atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y de la ideología” (Berman, 1989, p.1). En esa línea y siguiendo los postulados teóricos de Marshall Berman, podríamos afirmar que esta unidad es paradójica, algo así como la unidad de la desunión, que nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia, y que, aunque a primera vista parezca novedosa y única en la historia de la humanidad, no lo es tanto debido a que “las personas que se encuentran en el centro de esta vorágine son propensas a creer que son las primeras” (Berman, 1989, p.1).

Y pareciera ser que, cuando ocurre esa vorágine no tan novedosa, se hace presente la necesidad del retorno a lo sólido, planteada por Jean-Jacques Rousseau y rescatada por Berman, ya que ¿cómo sería posible que el individuo se mueva y viva en el torbellino? (Berman, 1989). En medio de la vorágine generada por la COVID, esa necesidad se hace presente en el recurrente deseo que emerge de lo social y se amplifica a través de los medios de comunicación, respecto a la “vuelta a la normalidad”, es decir, a la ansiedad por volver a vivir en un mundo con características similares al de la prepandemia, como si eso fuera posible. Se puede observar también que, ya desde algunos sectores más progresistas, el deseo está más relacionado con la creación de una “nueva normalidad”, que apunta a la posibilidad de generar un mundo más justo y sostenible (UNESCO, 2020d). Por lo tanto, a pesar de las diferencias en los puntos de vista políticos, en ambos casos, el deseo de generar una estructura más sólida se encuentra igual de presente.

Y es en medio de ese torbellino donde surge The Covid Art Museum, no solo para dar visibilidad a artistas confinados y a la vez aportar ánimo a la población a través de una narración del presente desde un punto de vista artístico —es decir, a través de una producción y circulación de discursos diferentes a los propagados por los medios masivos tradicionales que pretenden relatar la realidad tal y como es, y más cercanos a un formato de contenidos que, en términos de Pierre Bourdieu, puedan satisfacer la

“necesidad del arte” o la “libido artística” (Bourdieu, 2010)—; sino para, sobre todas las cosas, proponer cierta estructura sólida en un mundo que se desvanecía en el aire.

Musealizar una pandemia

En The Science Museum Group, una colección de museos británicos, los curadores están, desde marzo del 2020, investigando e identificando objetos de manera activa para recolectar en nombre de la nación (Gillett, 2020). Es decir que, con el comienzo de la pandemia, estas instituciones, como seguramente otras tantas a nivel mundial, se han propuesto adquirir, para futuras muestras, objetos tridimensionales reales como, por ejemplo, el vial y la jeringa utilizados en la primera vacunación del Reino Unido. Sin embargo, The Covid Art Museum (CAM) parece ser un proyecto museístico bien diferente: no solo se preocupa por dar testimonio de lo que sucede en el presente, en torno a lo real, sino que lo hace a través de producciones artísticas digitales o digitalizadas.

En relación a la musealización del presente, el especialista Martin R. Schärer dice, provocativamente, que podríamos afirmar, con cierta ligereza, que “solo hay museos históricos”, ya que “si definimos el presente como un período de tiempo extremadamente corto, los museos solo pueden mostrar el pasado con objetos de tiempos anteriores” (2006, p.40). Esto no parece suceder en CAM, donde los objetos de sus muestras son producciones artísticas digitales contemporáneas realizadas por autores con mayor o menor reconocimiento, en diferentes formatos —como ilustraciones en 2D y 3D, fotografías, clips audiovisuales, pinturas y esculturas, entre otros— siempre con el foco puesto en la pandemia y en sus efectos en nuestras sociedades, en el mismo momento en que estos se producen y empiezan a vislumbrar.

La musealización del presente, entonces, probablemente sea una de las características más novedosas de CAM: los barbijos, las jeringas, los termómetros, los frascos con alcohol en gel, los trabajadores de la salud, la soledad, el aislamiento, el individualismo, la cuarentena, entre tantos otros objetos, personajes y temas, no solo son el centro de las obras que se exponen en el museo virtual, sino que también están en el centro de la escena actual a nivel mundial en diversos campos, situación intensamente reflejada en

la prensa internacional y dispersada a diario por la opinión pública a través de los diversos canales comunicacionales que tiene a su alcance.

En ese proceso de musealización, como en cualquier otro, resulta inevitable analizar el espacio donde está inmerso, ya que el espacio es un elemento crucial de toda obra (Marturet, 2018). Entonces, si entendemos al museo como esa institución consagrada a los objetos —o a los elementos de información— y dedicada a su análisis, a su evaluación en relación con el pasado y el presente, y a su conservación (Šola, 1987), podríamos decir que, en el contexto de pandemia donde se realiza el proceso de musealización de CAM, uno de los espacios más apropiados para presentar las obras es una red social en internet. Y es Boudieu quien advierte que “no podemos saltar por encima de nuestro tiempo”, ya que “estamos determinados por el espacio de los posibles ofrecido por el campo en un momento dado del tiempo y aprehendido a través de las lentes de un habitus” (2010, p.40), por lo que es difícil imaginar un proyecto como The Covid Art Museum en otro espacio que no sea la virtualidad.

En esa línea, dado el espacio íntegramente digital y virtual que ocupa, alguien podría rápidamente argumentar que CAM no es realmente un museo, sino simplemente un perfil de Instagram. Sin embargo, ya en 1987, el museólogo Tomislav Šola advertía de manera clara y contundente que “el verdadero objeto del museo es la transmisión de información pertinente, cuya forma de presentación no es necesaria y exclusivamente el objeto tridimensional” (1987, p.47). Este reconocido autor pronosticaba —hace más de treinta años— que el número de objetos tridimensionales originales sobre los que recaía la labor museológica disminuiría rápidamente, y agregaba que pese a todos los riesgos que entraña, la tecnología aportaba la única manera posible de superar ciertos límites: “entre el holograma perfecto y el objeto prudentemente separado del público por una vitrina existe solo una diferencia formal” (Šola, 1987, pp.47-48).

Imagen N°2: Obras expuestas en *The Covid Art Museum* ([@covidartmuseum](https://www.instagram.com/covidartmuseum)) visualizadas desde dispositivos móviles.



Fuente: Elaboración propia

Siguiendo los postulados de Šola, entonces, podríamos decir que el espacio no-físico no sería una característica que invalide analizar a CAM como un museo, sino que más bien se vuelve necesario tener en cuenta otras características vinculadas a las funciones que lo constituyen como tal. Es posible que la función que más destacan los creadores de CAM, vinculada a su surgimiento, tenga que ver con la observación de que muchas personas estaban produciendo obras inspiradas en la pandemia y sus implicaciones sociales, lo que los motivó a su recopilación en un único entorno para que no se perdieran y así tener “un testimonio visual de todo este arte que estaba surgiendo en esta coyuntura” (Blanco Medina, 2020).

Dicha recopilación de obras en CAM se realiza por vías digitales: cada persona interesada en que su pieza esté publicada en el museo debe completar un formulario y enviarla a los directivos para que su solicitud sea contemplada. Como en todo museo, este proceso de selección y curaduría se realiza en base a criterios definidos socialmente, por lo que cualquier política de colección, no importa cómo se defina ni cuán neutra se pretenda, es siempre la expresión de los criterios científicos y estéticos que prevalecen (Schärer, 2006). Es decir, que por más que se postule en forma neutra, aduciendo y teniendo en cuenta criterios temáticos y geográficos —como auténtico, ejemplar, típico, representativo, elemental, fundamental, innovador o basado en un modelo—, es necesario reconocer “que el proceso de selección a través del cual se construye la historia ofrece siempre un elemento que lo fija a la cultura, pero que está

también falsificado y por lo tanto es peligroso, ya que es susceptible de manipulación” (Schärer, 2006).

Teniendo en cuenta esta advertencia que propone Schärer para analizar los postulados de los creadores de CAM, la causa que origina esta musealización de la pandemia podría formar parte del intento del museo para compensar la pérdida de estabilidad cultural en un sujeto moderno desestabilizado, aparentando que esas tradiciones culturales no se han visto ellas mismas afectadas por la modernización (Huyssen, 2001). Esta intención de compensación sí o sí implica un proceso de selección, ya que “conservar sin elegir no es una tarea de la memoria” (Todorov, 2000, p.16).

Para analizar este proceso de musealización del presente vinculado con la apuesta por la memoria a mediano y largo plazo, necesitamos recordar algo que Tzvetan Todorov explica magistralmente, y es que:

La memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia de Funes el memorioso) y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. Por ello resulta profundamente desconcertante cuando se oye llamar «memoria» a la capacidad que tienen los ordenadores para conservar la información: a esta última operación le falta un rasgo constitutivo de la memoria, esto es, la selección (Todorov, 2000, p. 13).

A pesar de los postulados de Todorov, este proceso musealización y memoria, invocado para que se constituya en “un baluarte que nos defienda del miedo a que las cosas devengan obsoletas y desaparezcan, un baluarte que nos proteja de la profunda angustia que nos genera la velocidad del cambio y los horizontes de tiempo y espacio cada vez más estrechos” (Huyssen, 2001, p.31) no parece ser suficiente, ya que “la musealización misma es arrastrada por el torbellino que genera la circulación cada vez más veloz de imágenes, espectáculos, acontecimientos; y por eso siempre corre el riesgo de perder su capacidad de garantizar una estabilidad cultural a lo largo del tiempo” (Huyssen, 2001, p.32).

Las advertencias de Andreas Huyssen parecen ser muy pertinentes en relación a cómo los archivos generados para conservar el pasado —sobre todo los archivos digitales en

los que podríamos enmarcar a The Covid Art Museum— suponen cierta falibilidad, que no los hacen del todo confiables. Esta característica queda en evidencia cuando el autor afirma tajantemente que “las computadoras apenas tienen cincuenta años de antigüedad y ya necesitamos de los servicios de ‘arqueólogos de datos’ para poder acceder a los misterios de los programas que se usaron en los primeros tiempos” (Huyssen, 2001, p.35). Es decir que si bien hoy podríamos pensar rápidamente que CAM, como proponen sus creadores, quedará allí para siempre, como “un testimonio visual de todo este arte que estaba surgiendo en esta coyuntura” (Blanco Medina, 2020) o “como archivo del Arte Covid” (Télam, 2020), esto puede no ser efectivamente así.

Bueno y veloz, doblemente bueno

Una idea, la materialización de la misma en una obra artística, la incorporación en un museo: este proceso que parece tan burocrático nunca fue más rápido. Si bien Huyssen había advertido a principios de siglo sobre la aceleración de estos procesos (2001), esa velocidad que en ese entonces parecía vertiginosa, vista en retrospectiva y de manera comparada con lo que ocurrió en The Covid Art Museum, seguramente hoy nos parezca en *slow motion*.

Y es que todo ese proceso fue optimizado al máximo por los creadores de CAM para lograr musealizar la pandemia —a tan solo una semana de haber sido catalogada como tal— y dar testimonio, casi en tiempo real, de un presente cargado de acontecimientos que parecían únicos en la Historia de la humanidad. Sin embargo, esta velocidad que tuvo CAM para surgir de la nada y adaptarse a los nuevos tiempos no la tuvieron las demás instituciones consolidadas en la prepandemia. Aunque resulte increíble, parecería que ninguno de los miles de museos, entre otras instituciones propias del mundo artístico que existían antes de marzo de 2020, pudo hegemonizar esta demanda social y, en términos de Bourdieu, disputar simbólicamente ese espacio dentro del campo.

En CAM, dicha aceleración no solo ha afectado al proceso que implica la producción y difusión de obras artísticas, sino también al consumo y la crítica de las mismas. Para continuar analizando este fenomenal proceso de aceleración resulta clave el texto de Huyssen, “En busca del futuro perdido” (2001). Allí, este autor postula que la aceleración de los procesos de consumo artístico ha afectado también la velocidad de los cuerpos que pasan por delante de los objetos exhibidos. Para explicar el contraste que

observaba en ese consumo de una manera gráfica recurre a la comparación entre un *flâneur* y un maratonista:

“(...) el *flâneur*, que ya en tiempos de Baudelaire era un marginado, ha sido sustituido por el corredor de maratón, así el único lugar donde al *flâneur* le quedaba todavía un escondrijo, el museo, se convierte cada vez más en una especie de Quinta Avenida en hora pico, a un paso algo más lento, desde luego, pero, ¿quién querría apostar nada a que no siga acelerándose?” (Huyssen, 2001, p.57).

Pero Huyssen, en dicho texto, se estaba refiriendo a la experiencia que tenía un espectador en un museo tradicional de principios de siglo. Hoy la vertiginosidad resulta tan grande que la metáfora del maratonista utilizada por el autor queda demasiado obsoleta para explicar los procesos en que un espectador promedio visualiza y critica las obras expuestas en CAM. Para tener más precisión, tal vez hoy debería sustituirse a su maratonista por un astronauta lanzado al espacio. Sin embargo, su pregunta retórica vinculada a la aceleración de estos procesos no podría ser más atinada al observar, dos décadas después, lo que ha ocurrido en este en este novedoso museo.

Algunas conclusiones

A un año de la creación de The Covid Art Museum, y luego del análisis inicial realizado, algunas de las reflexiones que surgen a modo de conclusión están vinculadas con los procesos de musealización y de construcción de la memoria. Probablemente estas cuestiones deban ser abordadas analíticamente de manera más profunda con una perspectiva que solo el paso del tiempo puede aportar.

Sin embargo, al analizar el proceso de musealización se hace necesario no perder de vista que CAM, como cualquier otro museo o exposición, “es una máquina de guerra” (Didi-Huberman, 2011, p.25). Allí, “las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflictos”, y reconocerlo, criticarlo, intentar conocerlo con la mayor precisión posible tal vez sea “una primera responsabilidad política cuyos riesgos deben asumir con paciencia el historiador, el filósofo o el artista” (Didi-Huberman, 2014, p.19).

Hoy, dado lo novedoso del proyecto museístico, tal vez sea difícil determinar hasta qué punto han impactado las obras allí publicadas, pero sí es posible afirmar que representa un acto político, porque es una intervención pública que toma postura dentro de la

sociedad (Didi-Huberman, 2011), aunque sea de manera virtual, y que, como toda expresión artística que es algo más que un juego o una simple decoración, aspira también a encontrar respuestas a preguntas eternas: ¿qué somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? (Šola, 1987).

Algunos de los ambiciosos objetivos los creadores de CAM, explícitos y no tanto, apuntan a la generación de una estructura sólida en medio de la vorágine que representó —y que aún representa— la pandemia de COVID-19 en el mundo del arte, y a que, en palabras de sus propios creadores, “aprendamos todo lo que haya que aprender para que el nuestro sea el único museo de pandemias” (Cordero, 2020). Estas formas de posicionar al museo se podrían catalogar como un tanto quijotescas ya que, como bien ha explicado Huyssen, “la memoria siempre es transitoria, notoriamente poco confiable, acosada por el fantasma del olvido, en pocas palabras: humana y social” (2001, pp.38-39). Es decir, la incertidumbre es muy grande en torno de lo que en un mediano o largo plazo puede pasar realmente con el proyecto más allá de las intenciones y los objetivos predefinidos.

No obstante, esa incertidumbre sobre el porvenir que en vez de paralizar ha impulsado a la acción a sus fundadores, y que solo el tiempo y un análisis a posteriori determinarán sus resultados, ha posibilitado valiosos aportes desde un inicio, debido a que “por mucho que el museo, consciente o inconscientemente, produzca y afirme el orden simbólico, hay siempre un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios a la reflexión y la memoria antihegemónica” (Huyssen, 2001).

Por esas razones se dificulta generar respuestas sólidas frente a interrogantes del tipo: ¿qué pasará con CAM una vez que la pandemia haya sido superada? ¿Realmente será considerado como un museo? ¿Sus publicaciones serán consideradas como obras de arte?

Más allá de las posibles críticas y reparos, The Covid Art Museum ha intentado, con mayor o menor éxito, poner a disposición de las personas un proyecto artístico en un momento de crisis global, un acto político sumamente valorable y necesario ya que, como ha afirmado el Subdirector General de Cultura de la UNESCO, Ernesto Ottone, “en una situación en la que miles de millones de personas de todo el mundo están separadas unas de otras, los museos pueden unirnos” porque estos “son más que simples espacios donde se preserva y promueve el patrimonio de la humanidad”, sino

que son también “espacios fundamentales de educación, inspiración y diálogo” (UNESCO, 2020a).

Referencias bibliográficas

- Berman, M. (1989). Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Siglo XXI.
- Blanco Medina, E. (2020). The Covid Art Museum: el alucinante perfil de Instagram que recoge la creatividad nacida de la pandemia. Vogue. Recuperado de <https://www.vogue.es/living/articulos/the-covid-art-museum-instagram-arte-coronavirus-pandemia>
- Bourdieu, P. (1998). Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke. *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, (4).
- Bourdieu, P. (2010). El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Siglo XXI.
- Cordero, G. (2020). José Guerrero: "La pandemia nos cerró las puertas pero nos abrió los ojos". Esquire. Recuperado de: <https://www.esquire.com/es/actualidad/a34414942/jose-guerrero-covid-art-museum-instagram>
- Daney, S. (1992). El travelling de Kapo. *Trafic*, (4). P.O.L.
- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra: keywords. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (16), 24-28. Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Manantial.
- Eberhard, D. M., Simons G. F., y Fennig, C. D. (eds.) (2021). Ethnologue: Languages of the World. Twenty-fourth edition. SIL International. Recuperado de: <https://www.ethnologue.com/guides/ethnologue200>
- Gillett, F. (2020). Covid-19: The secret life of museums during lockdown. BBC. Recuperado de <https://www.bbc.com/news/uk-55755740>

Grijota, E. (2020). Tres españoles recopilan más de 300 obras de 'Arte Covid' de todo el mundo. ¿Ha nacido un movimiento? *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/04/20/icon_design/1587405915_732824.html

Gutierrez, A. B. (2010). A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de Pierre Bourdieu. En: Bourdieu P., *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la lectura*. Siglo XXI.

Huyssen, A. (2001). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Fondo de Cultura Económica.

Marturet, H. (2018). El arte perdido de la conversación. Margarite Duras & Richard Serra en *Le Square. Shangrila*, (31).

Rancière, J. (2010). El espectador emancipado. Manantial.

Schärer, M. R. (2006). Museología e Historia. *Museología e Historia: Un campo del conocimiento*. ICOFOM. Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.694.7146&rep=rep1&type=pdf>

Šola, T. (1987). Concepto y naturaleza de la museología. *Museum*, (153). UNESCO. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000073643_spa

Télam (2020). Con obras hechas de papel higiénico y barbijos, crean el primer museo dedicado al coronavirus. Télam. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202004/449883-primer-museo-coronavirus-barcelona.html>

The Covid Art Museum [@covidartmuseum]. (s.f.). [Perfil de Instagram] Recuperado el 11 de marzo de 2021, de: <https://www.instagram.com/covidartmuseum/>

Todorov, T. (2000). Los abusos de la memoria. Paidós.

UNESCO (2020a). Los museos ante los desafíos de COVID-19 continúan comprometidos con las comunidades. UNESCO. Recuperado de <https://es.unesco.org/news/museos-desafios-covid-19-continuan-comprometidos-comunidades>

UNESCO (2020b). La UNESCO y el ICOM preocupados por la situación de los museos del mundo. UNESCO. Recuperado de <https://es.unesco.org/news/unesco-y-icom-preocupados-situacion-museos-del-mundo>

UNESCO (2020c). Cultura & COVID 19: Impacto & Respuesta, (4). Recuperado de https://es.unesco.org/sites/default/files/issue_4_es_culture_covid-19_tracker-2.pdf

UNESCO (2020d). La campaña "La Nueva Normalidad" de la UNESCO. UNESCO. Recuperado de <https://es.unesco.org/campaign/nextnormal>