

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

El Museo Salinas o los límites entre la ficción y la realidad

Ximena Escalera Zamudio

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Museo, aparato estético, vehículo, discurso, colección.

Resumen

En 1996, el artista mexicano Vicente Razo abrió al público el baño de su casa, donde exhibe su colección de objetos relacionados con la imagen del ex presidente Carlos Salinas de Gortari. El artista nombra al baño “museo” y se autoproclama “director” del mismo. La cuestión que atañe a esta investigación no es si el *Museo Salinas* es arte o no; más bien analiza, desde una perspectiva museológica, cómo lo que comenzó como un gesto ficticio terminó transformándose en un museo real. Razo utiliza la idea de museo como vehículo irónico para evidenciar su función como aparato estético que permite la visibilidad de ciertos objetos, lo cual propicia nuevos discursos y hace posible distintas dinámicas de participación.

Introducción

Esta ponencia se enfoca en el estudio de caso del cual parte la primera etapa de dos años de investigación dentro del programa de doctorado en historia del arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Mi trabajo de investigación se centra en el estudio de ciertas prácticas artísticas de arte contemporáneo surgidas en el contexto socio-político y cultural de la década de 1990 en la Ciudad de México. Dichas prácticas son generadas por una serie de agentes cuyos discursos se encuentran directamente relacionados con el concepto de museo.

Mi tesis se titula “Coleccionismo y exhibición como estrategias artísticas críticas a partir de los años noventa en México: creación y devenir del *Museo Salinas*”. El caso de estudio de dicha investigación es la obra titulada *Museo Salinas*, creada en 1996 por Vicente Razo (Ciudad de México, 1971). Esta obra surgió a partir de la colección de objetos del artista en torno a la imagen del ex presidente Carlos Salinas de Gortari, recopilada entre 1994 y 1997.

El objetivo aquí es entender la operación museológica que activa los objetos que constituyen la colección del *Museo Salinas*, pensando en cómo ocurre, desde dónde, y en relación con qué. Para ello se parte de la premisa de que Razo utiliza la idea de *museo* como un vehículo irónico para evidenciar la función de ese recinto como aparato de una ideología estética que permite la aparición de ciertos objetos, lo cual propicia un nuevo discurso y hace posible distintas dinámicas de participación con el público. Con respecto a la fundación de su museo, Vicente Razo menciona:

Cuando fundé el *Museo Salinas* tenía en mente la importancia y el rol que la institución-museo juega en la psique social. El museo puede ser visto, psicológicamente, como un filtro que regula y selecciona qué objetos o documentos de la historia migran hacia el lado consciente o articulado de la sociedad, y cuáles permanecen olvidados o despreciados, destinados a subsistir como despojos en el lado inconsciente o marginal de una sociedad (Razo, 2002:64).

Contexto

El antecedente del *Museo Salinas* —práctica basada en las relaciones entre objetos de una colección y el artista— es el museo de artista, el cual surge como producto del arte pop de los años sesenta y que consiste en reunir objetos relacionados

con la cultura popular y de masas. En esos museos, tanto el montaje como la narración artística permitieron a los objetos transformarse en arte. Mediante su construcción, artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren o Hans Haacke, hicieron una crítica a los medios convencionales y/o soportes tradicionales del arte —pintura, escultura— al explorar sus límites y desembocar en una reflexión sobre el vínculo de esos medios con la figura institucional. Por ejemplo, Broodthaers evidenció ese vínculo mediante declaraciones abiertas como fue la frase: “This is not a work of art,” que acompañó su *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* (1968), colección de todo tipo de objetos dedicados a la imagen del águila imperial como signo relacionado con el poder. Dicha colección se fue enriqueciendo con los años y operó de manera itinerante; al ser exhibida en distintos espacios recalzó las limitaciones del museo en tanto espacio físico, pero también amplió sus posibilidades de emisión y recepción. Si bien el *Musée d’Art Moderne*... pareció proponer una idea de anti-arte, en realidad legitimó la colección de Broodthaers como obra artística.

A partir del surgimiento de los museos de artista, algunos creadores comenzaron a reinventar su práctica al asumir ellos mismos roles propios de la labor museística, o fundados en la interdisciplina, donde el artista adoptaba una suerte de figura múltiple. Dicha figura consistía en llevar a cabo tareas propias de los museos —artista-coleccionista, artista-archivista, artista-conservador, artista-curador—, junto con acciones que planteaban romper con los cánones tradicionales del arte a partir de la apropiación del objeto ordinario y la reinvención de la cotidianidad como prácticas artísticas. Así pues, los museos de artista se presentan, por un lado, como una alternativa frente al museo *real*, mientras por el otro funcionan como instalaciones que necesitan de la institución para ser reconocidos como arte. Por ende, pienso que los museos de artista no son dispositivos museográficos que permiten mostrar al público

tal o cual colección de determinado artista; son estrategias discursivas que generan nuevas interacciones entre el objeto y el espectador. Esas dinámicas permiten, a partir de la desmitificación de la idea del museo, generar realidades y narraciones históricas fuera de un discurso hegemónico.

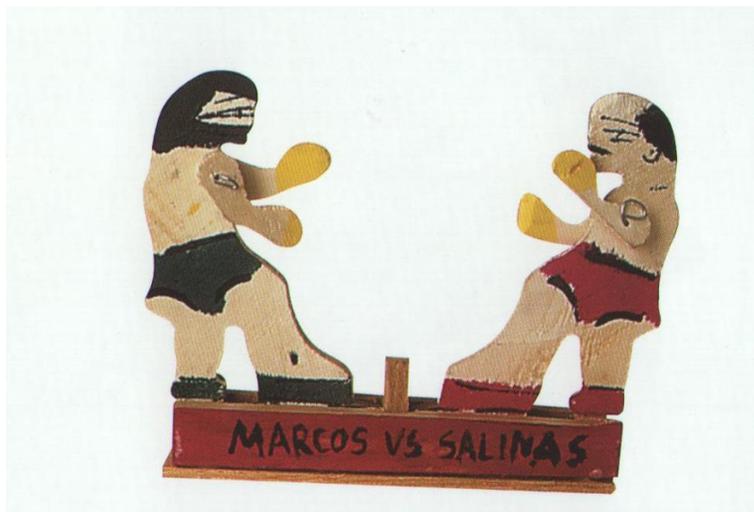
La colección

En el momento en que el *Museo Salinas* apareció, las imágenes de Salinas de Gortari eran las más reproducidas, difundidas y criticadas por los mexicanos. Vicente Razo había coleccionado más de cien objetos relacionados con este personaje y decidió exhibirlos en el baño de su casa, nombrándolo “museo” y autoproclamándose “director” del mismo.

Ahora bien, considero que la colección de Razo –en tanto pieza– no ilustra la historia, sino que mediante el coleccionismo permite reflexionar en torno a las lógicas que operan detrás de la concepción de esos objetos como objetos artísticos, a partir de su origen en un contexto histórico-temporal (momento de producción) y espacial (momento de exhibición). Así, pues, la particularidad de la colección de Vicente Razo está determinada por una serie de condiciones socio-históricas, entre ellas el fraude electoral de 1988, el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), la crisis de 1994 y la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). El vínculo con esos acontecimientos la hacen única no sólo como colección de objetos, sino como estrategia artística.

La colección de Razo habla de Salinas desde diferentes perspectivas y miradas, y cada objeto genera una crítica distinta. Algunos objetos documentan la producción de un fenómeno mediático, como son las figuras del *Salinas-chupacabras*, que aluden al personaje mítico del *Chupacabras* (una mezcla entre





vampiro, reptil, perro y alienígena) que apareció en los años noventa y se dedicó a matar al ganado en distintas tierras.

Otras piezas, como las máscaras de látex, son resultado del comercio local y de la creatividad de los vendedores, quienes las intervinieron creando híbridos de la cara de Salinas con cualquier otro ser grotesco o demoniaco. También están los juguetes y las artesanías, producto de las tradiciones populares mexicanas. Dentro de la colección de juguetes existe una variedad de muñecos y figurillas de plástico y otros materiales, además de juegos de mesa como lotería y memoria. Estos juguetes estaban destinados a todo tipo de público y no necesariamente al infantil. Hay juguetes de factura tradicional como el *Salinas-boxeador*, cuyas partes de madera ensambladas le permiten articular movimientos de pelea en contra de su contrincante, el *Subcomandante Marcos*. También existen las marionetas de madera, donde la figura de Salinas se retuerce con diferentes movimientos propiciados por el público al jalar los hilos; o los *Robo-Salinas*, muñecos de plástico policromado que aluden a los robots de las caricaturas japonesas como *Mazinger-Z* o los *Trans-*

fomers. Asimismo, existen objetos de “temporada”, resultados del comercio de ocasión y de la producción local; es decir, objetos que surgen en fechas cívicas o días festivos como los Judas de cartón y de papel maché que se venden para su quema en Semana Santa, así como los tradicionales diablitos o las calaveras para el Día de Muertos. De igual modo, para las fiestas decembrinas aparecieron las piñatas de Salinas para que la gente pudiera darles de palazos. Éstas proliferaron en la mayoría de puestos de mercado durante los años noventa. Para seguir con el juego, las piñatas podían rellenarse de chicles, dulces, paletas de chocolate y demás golosinas con cuerpo de rata o murciélago y cabeza de Salinas. Además de estos objetos satíricos, la colección también reúne cómics, ropa, veladoras, tarjetas postales, pinturas, estampas monográficas, encendedores, fotografías, libros, revistas, periódicos, calcomanías, audio y video casetes, artículos escolares, discos compactos, serigrafías, dibujos, fotocopias y volantes; hasta la más reciente adquisición: un billete de lotería que Razo encontró dentro de un libro de viejo que compró hace un par de años. Todos esos objetos parten de un juego de palabras y del doble sentido, mecanismos irónicos que presentan al personaje desde connotaciones relacionadas con el robo, el crimen y la mentira, o que lo muestran vulnerable ante las acciones que la gente puede tener hacia él —la quema, los palazos, etcétera.

A partir del listado de tales objetos se puede ver que cada uno de ellos constituye una categoría propia, lo que hace imposible catalogar la colección en términos de “memorabilia” o simplemente “objetos con la imagen de Salinas”. No es lo mismo una figurilla de plomo con la imagen de Salinas retratando al *Mickey Mouse* de la película *Fantasia*, que un fanzine de distribución gratuita con fines de militancia creado por un grupo de punks del Chopo. Cada uno se originó en circunstancias distintas y fue destinado a un público particular. En ese sentido, es importante mencionar que si bien el vínculo entre los objetos es el personaje de Salinas de Gortari, cada uno establece una relación dis-



cursiva distinta, tanto con el propio Salinas como con el público consumidor del objeto.

Al revisar el inventario de obra ubicado en el Laboratorio de Restauración del Museo Universitario Arte Contemporáneo-MUAC,¹ que data del periodo 2008-2011, pudimos notar que la heterogeneidad de esta colección es clave para



¹ En noviembre de 2008 abrió sus puertas al público el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), el primer museo universitario de carácter público en México dedicado al arte contemporáneo. La colección de la Dirección General de Artes Visuales (DGAV) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) pasó a ser la colección permanente de este museo. Entre las obras incorporadas a esta colección a raíz de la exposición realizada en 2007, *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México 1968-1997* y que sirvió como filtro para nutrir la colección de la UNAM mediante la compra de obras de arte realizadas después de 1952, se encontraba el *Museo Salinas*. Cabe decir que al ingresar a la colección del MUAC esta obra ya había sido exhibida con anterioridad, y que el papel de ese museo no fue legitimar la propuesta. Para 2014 el Laboratorio de Restauración del MUAC tenía inventariados un total de 284 objetos bajo el nombre de *Museo Salinas*. Si bien esos objetos están clasificados individualmente y guardados por separado como piezas únicas dentro del fondo reservado del laboratorio, fueron adquiridos como una sola pieza.

entender la producción de artefactos a lo largo de casi diez años en torno a Salinas de Gortari. Por lo tanto, considero que esa colección evidencia los cambios en las prácticas de producción y consumo en México a raíz de la apertura de las fronteras financieras, el desempleo y el surgimiento del comercio de ocasión, base para la economía informal del país; junto con la importación de productos de origen chino que poco a poco han sustituido la mano de obra artesanal, en una medida en que imitan los productos mexicanos y los venden a un precio mucho menor. Podemos entonces distinguir varias categorías como parte de esa colección de objetos:

- a) Los que eran de Salinas, es decir, el material original de la campaña presidencial de 1988 y de la propaganda política que formó parte de su presidencia.
- b) Los que hablan del *Museo Salinas* y son principalmente textos escritos (artículos en revistas de corte amarillista y reseñas periodísticas).
- c) Los que pertenecieron al fenómeno de la “salinasmanía,” es decir, la anti-parafernalia que se burla y caricaturiza a Salinas –y por los cuales la colección de Razo se volvió más conocida.
- d) Los que aluden a temas con que se relaciona a la figura de Salinas a partir de la colección de objetos de Razo y de la taxonomía que el artista hace de éstos.
- e) Los que documentan la figura pública de Salinas y son un registro de eventos donde éste aparece, principalmente fotografías.

A partir de la taxonomía anterior considero que la primera relación discursiva que se daba entre los objetos del

Museo Salinas era la que Razo generaba con ellos como parte de su colección; la segunda relación dependía del vínculo institucional entre la colección y el espacio museístico. Por ende, la obra no sólo hablaba de Salinas, sino que mediante la exhibición de sus objetos Razo dialogaba con la tradición del arte y jugaba con la cuestión de la enunciación del objeto cotidiano como objeto artístico a partir de su inserción en el espacio institucional. Es importante considerar de qué tipo de objeto cotidiano se habla en este caso. Si bien la colección de Razo está formada por objetos de diversa índole, no tienen una función utilitaria común y corriente. Se trata de objetos de consumo popular, de intervención gráfica, y de investigación que cobran sentido a través de la colección. De este modo, dicha colección, interviene políticamente en el escenario artístico, pero además en el social. Así pues, Razo crea su colección para resaltar la idea de que el circuito de validación del arte era tan efímero y frágil, que incluso él mismo podía autonombrarse artista, después quitarse ese título y volverse director de una institución, e incluso dar a su colección el nombre de museo.



El público y la estrategia mediática

La producción de sentido en torno al *Museo Salinas* se dio a partir de textos que no partían de la investigación académica sino de la prensa, los relatos urbanos y la anécdota. Quizá el carácter popular intrínseco de la pieza le llevó a aparecer en diversas publicaciones, desde suplementos culturales a revistas de corte amarillista. Así, durante 1997 el *Museo Salinas* fue objeto de controversia, morbo, admiración, y análisis en las páginas de periódicos como *El Financiero*, *La Jornada*, el diario ruso *Pravda* –publicación oficial del Partido Comunista de la Unión Soviética hasta 1991–, así como en revistas tales como *Proceso*, *La Crisis*, *Huellas*, *Cómo*, *Generación*, y *La Pusmoderna*. Incluso se hizo un reportaje para *Ocurrió Así*, el noticiero sensacionalista de Telemundo, la segunda cadena estadounidense de televisión en español más grande del mundo. Podría pues, parecer sorprendente la visibilidad que tuvo esa colección, quizás mayor a la que el artista esperaba. No obstante, considero que parte de la estrategia de Razo partió de lo siguiente: no sólo tener publicidad y difundir su museo, sino hacer que los diferentes emplazamientos del *Museo Salinas* le dieran visibilidad y que incluso, sin ser exhibida en una institución oficial, la hicieran una exposición ampliamente visitada. Es decir, a pesar de su inscripción en el contexto del baño, mediante su difusión mediática, se permitió la posibilidad de existencia de diferentes narrativas no circunscritas a los marcos expositivos. Así, para 1998, el *Museo Salinas* había sido visitado por turistas, grupos escolares y periodistas, entre otros.

En un principio, el público que visitó el baño de Razo –en casa de su madre, la entonces diputada federal del Partido de la Revolución Democrática (PRD) Carlota Botey–, constó de amigos del artista y de varios personajes de la entonces izquierda mexicana, conformada principalmente por miembros de la comunidad universitaria, escritores, intelectuales y artis-



tas, la mayoría pertenecientes a un sector de clase media. Sin embargo, quienes leyeron las notas de prensa y asistirían al museo más adelante provenían de un sector socio-económico distinto: eran los consumidores de la nota roja y las personas que no pertenecían ni al sector artístico ni cultural mexicano, y posiblemente se identificaron más con los creadores de las piezas que con la elite artística que más adelante se encargaría de darle a la obra un discurso estético e insertarla dentro del ámbito artístico-institucional de este país.

Al utilizar la prensa escrita y la televisión, Razo jugó con el poder mediático y lo hizo partícipe de su broma, presa de su juego. Los medios cayeron en la trampa y comenzaron a hacer reportajes del museo sin darse cuenta de que el artista estaba burlándose de ellos: su museo ficticio ahora era visto como un museo real. Razo se mantenía siempre en la *cábula* que evidenciaba las operaciones y lógicas detrás de los hechos mediáticos. Sus tácticas, que parecían burdas, estaban perfectamente elucubradas. De esta forma, el artista hizo uso de lo que Salinas construyó, utilizar los medios de comunicación a su favor, y lo volteó en su contra.

La presencia del *Museo Salinas* fue tan fuerte en los medios, que Razo comenzó a sufrir amenazas, fue asaltado, entraron a su departamento, robaron su computadora, intentaron envenenar a su perro, en fin, un sinnúmero de anécdotas. ¿Verdad o mentira?, ¿acaso parte del morbo intencional generado por el artista? No lo sabemos, lo que sí sabemos es que las notas de prensa consolidaron como real un espacio simulado, el cual derivó en una leyenda, pues la gente constantemente preguntaba: “¿Ya fuiste al Museo Salinas?”

El museo. De la ficción a la realidad

La primera vez que Vicente Razo buscó un espacio para mostrar su colección fue en el Museo de Arte Moderno (MAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), pero su solicitud fue rechazada. Con respecto a esto el artista menciona:

Considerando el entumecido estado de los museos mexicanos –inmersos en una agenda colonizada y elitista, con un cuerpo burocrático atrofiado y temerosos de todo fragmento de realidad que tengan que afrontar– decidí que sería un acto saludable y necesario otorgarles el espacio de un museo a estos singulares testimonios de la historia contemporánea de México: activar estos objetos (Razo 2002:64)

A raíz de no encontrar un lugar para exhibir su colección al público, Razo decidió construir su propio espacio artístico fuera de los lugares de exhibición tradicionales. Al montar los objetos en su baño y transformarlo en un espacio de exhibición, su táctica sería rebasar las formas de distribución del arte llevadas a cabo dentro del sistema institucional de los museos, diluyendo los límites entre la pieza y su mediación. Así pues, tanto el espacio de exhibición –baño– como el de difusión mediática –notas en prensa–, funcionarían como un mismo espacio de construcción de sentido. Debido a lo anterior, el *Museo Salinas* comenzó a ubicarse entre lo documental, lo real y lo ficticio, como una especie de construcción falsa que sin embargo llegó a convencernos de que era real. Para hablar de la construcción del museo ficticio por parte de Razo,² me interesa utilizar la noción de museo descrita por Jean-Louis Déotte (2014:s.p.),

2 Estas ideas se desprenden de la conferencia “El museo como origen de la estética”, impartida por Jean-Louis Déotte en el marco de la “Cátedra Olivier Debrouse. Imágenes: dispositivos, producción y crítica” en el MUAC, 14 de octubre de 2014.

para quien el museo es “un aparato proyectivo que configura un mundo y define la existencia del objeto en términos espacio- temporales [...] un aparato que configura un aparecer que redefine la sensibilidad [...] un aparato que inventa el arte en el sentido moderno de la estética”.

De acuerdo con la definición de Déotte, al nombrar Razo el baño de su casa como un “museo,” este espacio adquiriría un estatuto de autoridad que le permitía operar como un aparato que ejercía un poder de legitimación sobre los objetos de la colección expuesta.³ Podríamos entonces pensar en las palabras de Déotte, para quien “sólo mediante el museo la institución del arte es posible” (Déotte, 2014: s/p). De este modo, a través de la inserción de la colección de objetos de Salinas en una institución, dicha colección se convirtió en obra de arte. El baño, aunque no fuera una institución real, posibilitó la configuración de un aparecer que redefinía la colección en términos simbólicos, es decir, reinventarla no sólo a partir de sus cualidades estéticas, sino también a partir de sus posibilidades discursivas en relación con la construcción de un discurso crítico-político. Esta condición de posibilidad generada por el baño es, a mi parecer, lo que permite reconocerlo como un museo: el baño funciona como un dispositivo que organiza y reconfigura una realidad.

Ahora bien, siguiendo con la idea de Déotte del museo como aparato proyectivo, podríamos pensar que el *Museo Salinas* generaba una proyección que partía de lo privado a lo público, es decir, que llevaba la colección personal de Razo al terreno común, donde el baño se convertía en el nuevo es-

³ Cabe mencionar que este poder de legitimación del que habla Déotte no necesariamente debe relacionarse con una connotación negativa, pues, como aparato que da visibilidad a determinados objetos, el museo posibilita su existencia. En ese sentido, el museo sensibiliza al público para que algo sea reconocido como arte.



pacio público. Para ello, la presencia en medios fue necesaria a fin de desdibujar los límites entre lo público y lo privado, y permitir nuevas posibilidades de encuentros en el espacio íntimo del baño.

También es importante mencionar que no se trataba únicamente de que Razo montara los objetos en su baño y dijera: “esto es un museo”. Para que tal operación se llevara a cabo fueron necesarias una serie de condiciones históricas que permitieron que ese espacio pudiera ser visto como un lugar para el arte y, además, que la colección de Razo fuese leída en términos artísticos. En ese sentido, considero fundamental introducir la noción de “régimen estético” para entender cómo funciona el *Museo Salinas* en términos históricos. Para Jacques Rancière el régimen estético permite pensar en los modos históricos de aparición de los fenómenos; es decir, para que algo exista es necesario que aparezca dentro de una serie de condiciones espacio-temporales, en este caso dentro de un “régimen de identificación de las cosas artísticas” (Rancière, 2002: 34). Para Rancière, son los modos de organización, clasificación y distribución de lo sensible los que permiten la visibilidad de las cosas. El dispositivo reconfigura la realidad, y el aparato revela y permite que tal reconfiguración se haga visible. En ese sentido, en el caso del *Museo Salinas* pienso que habría dos aparatos: el propio *Museo Salinas* que visibiliza la producción cultural en torno a un fenómeno social; y los museos donde posteriormente fue exhibida la colección, los cuales vuelven a organizar la pieza en términos de museografía y curaduría para insertarla dentro de diversas exposiciones. Podríamos entonces preguntarnos, ¿cómo es que aparece el *Museo Salinas*? y ¿qué fue necesario para que apareciera o, mejor aún, para que pudiera ser considerado un museo? Siguiendo a Rancière, creo que el contexto histórico de producción permitió la aparición de la obra, principalmente el surgimiento de nuevos circuitos de distribución artística en

los años noventa. Dichos circuitos hoy son conocidos como “espacios alternativos”, y funcionaban como alternativa a los espacios tradicionales de exhibición –llámense museos de arte del INBA– y fueron creados por grupos de artistas. Los espacios alternativos ocuparon edificios abandonados y en desuso, sobre todo después del terremoto de 1985, así como casas y departamentos de los propios artistas. En el caso del *Museo Salinas*, lo que ocurrió específicamente fue que la falta de visibilidad histórica dictada por las políticas culturales de los museos de arte de los años noventa, junto con el surgimiento y permisibilidad de los espacios alternativos, dieron pie a que el baño pudiera convertirse en la alternativa al museo real, y la colección de objetos de Razo pudiera ser resignificada como una colección de arte. Así pues, el baño operó como el dispositivo estético que modificó nuestra experiencia de lo sensible al transformar nuestro encuentro con la colección de baratijas, haciendo posible que pudieran ser vistas más allá de su condición de chácharas.

Conclusiones

Si bien la obra de Razo osciló entre el estar adentro y afuera de los márgenes institucionales, justamente fue el uso del museo como dispositivo de exhibición lo que le permitió tener verosimilitud dentro del sistema artístico. Quizás la única forma de reconocer la importancia de estos objetos fue mediante su inserción en un sistema de reconocimiento social, que en este caso no era una exposición dentro de una institución oficial, pero sí lo fue la creación del *Museo Salinas*, que por el hecho de llamarse “museo” abrió la posibilidad de visitas, públicos y lecturas paralelas.

Al hablar de la ficción como verdad, esta obra operó como un juego subordinado al convencionalismo: entendíamos

que el *Museo Salinas* era un museo y que Vicente Razo era su director, en tanto convenciones del arte, pero justo esa fue la estrategia crítica, que ni el baño era un museo ni Razo su director. Por ende, pienso que el *Museo Salinas* fue un museo ficticio que se volvió real por las siguientes razones:

- a) Muestra objetos de una colección y al no haber un registro previo de los objetos de esta colección, construye un archivo de memoria histórica.
- b) Utiliza el montaje como herramienta crítica. Razo en un acto curatorial, junta objetos esparcidos por la ciudad y los potencializa mediante su reorganización.
- c) El *Museo Salinas* funciona como un dispositivo proyectivo que resignifica los objetos a través de su montaje y genera una nueva relación entre el público y ellos.

Para terminar me gustaría mencionar que, a mi parecer, el *Museo Salinas* no sólo es la creación de una colección, sino que funciona como un sistema de pensamiento en el que se entretienen diversas esferas del sistema artístico y cultural mexicano. Vicente Razo fue el consumidor de chácharas, el coleccionista-artista-curador, que construyó su texto mediante operaciones relacionadas con la práctica museística: coleccionar, clasificar, ordenar, exhibir, curar, y distribuir su obra. Si bien no es un arte militante ni activista, sí interviene de manera política –más allá del tema– al generar un nuevo espacio de visibilidad que posibilita nuevas narrativas. En definitiva, el *Museo Salinas* es un claro ejemplo de cómo el museo –ficticio o no– historiza, pero también expande el potencial de las prácticas artísticas.



Referencias

Déotte, Jean-Louis (2012), *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière, Santiago, Metales pesados.

Rancière, Jacques (2002), *La división de lo sensible: estética y política*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.

Razo, Vicente (2002), *The Official Museo Salinas Guide*, Nueva York, Smart Art Press.