

Instituto de Investigación
CONCEPTOS

Dossier Especial

ARTES

UMSA UNIVERSIDAD
DEL MUSEO SOCIAL ARGENTINO

60 AÑOS
UMSA 2016

CONCEPTOS



Boletín de la Universidad del Museo Social Argentino

Av. Corrientes 1723 – C1042AAD – CABA.

Tel. (54-11) 5530-7600 – Fax: (54-11) 5530-7614

Sarmiento 1565 – C1042ABC – CABA.

Tel. (54-11) 5217-9401/02

E-mail: conceptos@umsa.edu.ar

Año 91/ N° 496 / Abril 2016

AUTORIDADES

RECTOR EMÉRITO

Dr. Guillermo E. Garbarini Islas

RECTORA

Trad. Pública M. Alejandra Garbarini Islas

VICERRECTOR DE POSGRADO E
INVESTIGACIÓN

Dr. Eduardo E. Sisco

SECRETARIO GENERAL

Lic. Aníbal C. Luzuriaga

FACULTAD DE ARTES

Decana Lic. Alejandra Portela

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS

Decano Contador Público

Roberto Chiaramoni

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

Decano Lic. Gustavo Maüsel

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y
SOCIALES

Decano Dr. Roberto Abieri

FACULTAD DE LENGUAS MODERNAS

Decana Lic. Fabiana Lassalle

SECRETARIA ACADÉMICA

Lic. Leandra Martínez Rodríguez

DIRECTOR DE PUBLICACIÓN

Dr. Ernesto R. B. Polotto

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Mag. María Fernanda Terzibachian

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lic. Edgardo Chacón

Dr. Roberto Llauro

Lic. Néstor Macías

Dr. Imerio Catenacci

Trad. Pública Ana María Paonessa

Lic. Leandra Martínez Rodríguez

CORRECTORA LITERARIA
Trad. Pública Sandra Ramacciotti

TRADUCTORA
Mag. Cristina De Ortúzar

EDITOR RESPONSABLE
Museo Social Argentino

Se agradece especialmente la colaboración del **Dr. Eduardo Tenconi Colonna**, docente investigador de UMSA, en la elaboración de este dossier.

SUMARIO

9 EDITORIAL – *Por Alejandra Portela*

13 ARTÍCULOS

15 El turismo cultural como construcción simbólica de la modernidad: *il viaggio in Italia* - *Por Oscar Andrés De Masi*

35 Museos de vanguardia y museos de retaguardia - *Por Ignacio Fernández del Amo*

65 Imágenes cristianas, significaciones americanas: el mosaico de plumas de Tepotzotlan – *Por Patricia Nogueira*

89 Cultura y paisaje. Analogías entre la naturaleza y el cultivo - *Por Gabriel Burgueño*

103 La imagen de la muerte atravesada por el tiempo – *Por Ofelia Funes*

121 Bosque urbano. Otro modo de entender el arbolado de la ciudad y su paisaje – *Por Fabio Márquez*

139 Importancia de la identificación de la madera en vasos ceremoniales inkas de la colección la paya (valle calchaquí, noroeste de argentina) – *Por Marina Sprovieri y Stella Maris Rivera*

167 *Veronese* en Buenos Aires. Reconsideraciones de autoría - *Por Alejo Lo Russo*

183 Estrategias curatoriales en el arte de sistemas I - *Por Magdalena Verdejo*

209 Coleccionismo de arte en épocas de nacionalismo político: acerca de la colección Simón Scheimberg - *Por Daniela Repetto*

239 Análisis de redes sociales (ARS) para la investigación en artes audiovisuales y gestión cultural – *Por María Eugenia Lodi y Diego Díaz Córdova*

265 El tráfico de bienes culturales avanza detrás de drogas y las armas. Disertación del Dr. Marcelo El Haibe en UMSA – *Por Laura Belly y Graciela Weisinger.*

279 El arte como lugar de existencia en la obra fílmica de Béla Tarr - *Por Cecilia Latorre*

299 REFLEXIONES

301 Cómo ser artista a pesar de... - *Por Gloria Audo –*

307 AVANCES DE INVESTIGACIÓN

309 Un plan de lectura para la imagen impresa. Los ilustradores de cuentos y novelas en los magazines argentinos (1934-1944).

355 Fotografía y pensamiento artístico contemporáneo en la argentina. La reapropiación de la fotografía de archivo en la producción artística actual.

385 Parámetros de Publicación

LA RESPONSABILIDAD POR EL CONTENIDO DE LOS
ARTÍCULOS ES EXCLUSIVA DE SUS RESPECTIVOS AUTORES

EDITORIAL

*Por Alejandra Portela**

*“Una obra de arte no pide venir al mundo, o mejor dicho, recurriendo a una reflexión de Lonesco, la obra de arte “exige nacer” de la misma manera “que el niño exige nacer”. El niño no nace para la sociedad aunque la sociedad se apodere de él. Nace para nacer. La obra de arte nace igualmente. Nace para nacer, se impone a su autor, exige ser sin tener en cuenta o sin preguntarse si es requerida o no por la sociedad” (Nuccio Ordine, 2013)***

Por primera vez la Revista Conceptos, editada por la Universidad del Museo Social Argentino desde hace 90 años, dedica un número exclusivo a la reunión de textos resultantes del trabajo de distintas experiencias en torno a las Artes. Celebramos esta idea y la aprovechamos para visibilizar, por un lado, un compromiso teórico permanente y por el otro para exponer la punta del iceberg de una reflexión mucho más abundante producida en nuestra Facultad de Artes, a través de sus egresados y sus profesores.

Cada área de estudio de la Facultad de Artes está representada de una manera u otra por los objetos que aquí se despliegan: el Museo, el Mercado, el Artista, la Historia del arte, el Coleccionismo, la Restauración o la Conservación, la Fotografía; y sus extensiones simbólicas: el viaje, la comunidad, el objeto circulante, la cultura en el paisaje, las prácticas estéticas, la belleza.

La propuesta no sólo es variada por la amplitud de temas, cronologías, historiografías, debates, disciplinas que se abordan, sino también porque cada una de ellas presupone en sí misma sistemas de producción particulares y bien diferenciados. Efectivamente, algunos son síntesis de trabajos finales de grado (Verdejo, Repetto, Latorre); otros son avances de proyectos de Investigación realizados en el marco de las convocatorias de la Universidad del Museo Social (Staude, Intrieri) o continuidades de investigaciones externas que se cruzan con intereses científicos de otras instituciones (Funes); algún texto resume una conferencia dictada en el marco de actividades de extensión en conjunto con otras unidades académicas de UMSA (Belly, Waisinger). Hay también textos de cátedra que problematizan atribuciones autorales (Lo Russo) o proponen exploraciones de campo con perfiles más bien técnicos, aportados por la reciente incorporación de los licenciados en paisaje (Márquez y Burgueño).

También esta edición especial se da algunos lujos; por ejemplo, invitar al ex Regente de la Escuela Nacional de Museología, Oscar Andrés De Masi, o al investigador de la Universidad de Tucumán a Ignacio Fernández del Amo para desplegar, el primero, un conjunto de saberes en torno al *viaggio* a Italia; y el segundo, la interesante dicotomía Museo de vanguardia -Museo de retaguardia, lectura que recomiendo especialmente.

Igualmente resulta un lujo la posibilidad de especular, con libertad, sobre herramientas metodológicas novedosas como el análisis de las redes sociales (Lodi, Díaz) en lo que creemos que es una verdadera necesidad: la

de poner en escena interpretaciones y complementos a estudios que nos atañen y que pueden llegar a resignificar historiografías o sistemas preinstalados.

La funcionalidad de estos textos, en fin, responde a un espíritu convocado a pensar y poner en común la aplicación de categorías teóricas de nuestro uso diario como Bellas Artes, Estética, Curaduría, Museología o subcategorías como reapropiación, datación, interpretación, tradición, memoria, o los medios y las mediaciones. Todo un universo de conceptos que enmarca además, nuestra práctica docente cotidiana que es la que permite compartir esos conocimientos.

Las extensiones simbólicas de las que hablaba más arriba significan de algún modo que para los que aquí escriben, el Arte antes que nada es su forma de vida o lo será algún día. Algo que tal vez sea difícil de dimensionar en nuestro mundo tan materialista. Sin embargo, pensar la realidad a partir de un pensamiento estético significa en todo caso descubrir que las tesis sensibles sobre el mundo no nos son tan ajenas. Por eso, auspiciamos la circulación genuina de este material, su uso real de estos artículos en las aulas de la Facultad de Artes y un próximo número que nos vuelva a poner en contacto.

**Licenciada en Artes (UBA)*

Decana Facultad de Artes UMSA

****Ordine, Nuccio (2013) La utilidad de lo inútil. Barcelona: Acantilado.**

ARTÍCULOS

MUSEOS DE VANGUARDIA Y MUSEOS DE RETAGUARDIA

AVANT-GARDE AND REARGUARD MUSEUMS

*Por Ignacio Fernández del Amo**

Resumen

En el artículo “Sobre la función del intelectual”, Julio Cortázar caracterizaba a los intelectuales como un grupo de avanzada llamado a iluminar al pueblo el camino hacia la liberación de las dictaduras que oprimían el continente desde mediados de la década de 1970. En el presente artículo se cuestionarán algunos de los argumentos del escritor argentino y se pondrán en relación con el mundo de los museos históricos argentinos de titularidad pública. Se discutirá su capacidad para cuestionar los discursos dominantes, si la implicación en cuestiones sociales es parte de su razón de ser o es una responsabilidad que pueden ignorar; y si esta pasa necesariamente por convertir a quienes piensan las actividades de los museos en esos intelectuales de avanzada a los que se refería Cortázar. Estas reflexiones desembocarán en una doble propuesta de análisis de los museos: como agentes de vanguardia o como agentes de retaguardia.

Palabras clave: museo – discursos – intelectuales - acción social - construcción de comunidad.

Abstract

In his article *Sobre la función del intelectual*, On the role of the intellectual, Julio Cortázar described the intellectuals as an avant-garde group called to illuminate the path to liberation from the dictatorships that oppressed the continent in the mid-1970's

This article will discuss some of the arguments of the Argentine writer about the groups' capacity to question the dominant discourses, under the framework of the Argentine public owned historical museums. It will also discuss whether their involvement in social issues is their *raison d'être* or a responsibility that could be ignored; and whether those who are supposed to plan the museum activities should become the avant-garde intellectuals Cortázar was referring to.

These reflections will lead to a double analysis of museums: as avant-garde or rearguard agents.

Key words: museum – discourse – intellectuals - social action - community construction.

Fecha de recepción: 24/08/2015

Fecha de aceptación: 27/10/2015

Existe en América Latina otra barrera aún más temible y desesperante [para los intelectuales]: la imposibilidad en que se encuentran enormes masas populares de acceder a los productos culturales que podrían ayudarlas a pensar por sí mismas, a elevarse en su conciencia política, a ir descubriendo las raíces más auténticas de su identidad nacional y latinoamericana (Cortázar 1984: 93-94).

En esta cita, extraída del artículo “Sobre la función del intelectual”, Julio Cortázar caracterizaba a los intelectuales como un grupo de avanzada llamado a iluminar al pueblo el camino hacia la liberación de las dictaduras que oprimían buena parte del continente desde mediados de la década de 1970. Para cumplir esta misión debían tomar conciencia de su papel político y combatir los discursos hegemónicos en sus respectivos países. En el mismo artículo advertía de la existencia de dos barreras: la censura y el analfabetismo.

Más de treinta años después, algunas de sus tesis siguen vigentes. En el presente artículo se actualizarán y cuestionarán algunos de los argumentos del escritor argentino y se planteará una propuesta de abordaje para el análisis y orientación de los museos históricos de titularidad pública. Se discutirá si la implicación en cuestiones sociales de estos es parte de su razón de ser o es una responsabilidad que pueden asumir, pero también ignorar; qué capacidad tienen para cuestionar los discursos dominantes, y si su participación en asuntos sociales pasa

necesariamente por convertir a quienes piensan y diseñan las actividades de los museos en esos intelectuales de avanzada a los que se refería Cortázar. Estas reflexiones desembocarán en una doble propuesta de análisis y funcionamiento para las instituciones museísticas: como agentes de vanguardia o como agentes de retaguardia¹.

La función social del museo

Cabe exigir que los museos de historia registren y representen el patrimonio común de una comunidad, pero también los rasgos singulares de los grupos étnicos, culturales y generacionales y su grado de integración o separación con respecto a la corriente principal [...] renunciar a las ideas absolutas y las afirmaciones de autoridad. [...] Cabe esperar que los museos de historia sean conmemorativos en ciertas partes de sus exposiciones, pero también que proporcionen perspectivas críticas en otros (o incluso los mismos) temas. (Kotler y Kotler 2001: 46)

¹ Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación “Ciudadanía en construcción. Del sujeto político moderno a las expresiones ciudadanas contemporáneas” (26/H554-2) y de las investigaciones para la tesis de la Maestría de Museología: “El museo como sistema de comunicación integral. Teoría y aplicación al Museo Casa Histórica de la Independencia”, ambos de la Universidad Nacional de Tucumán.

Cada tanto, algún acontecimiento museístico se abre paso en los informativos, que muestran largas filas de personas esperando para entrar en una exposición. Quizás este hecho justifique que María Bolaños hablara en 2011 del “éxito del museo como institución cultural. Se ha convertido en la preferida de las masas” (Bolaños 2011: 10-11). Pero la realidad de los informativos –y de la afirmación de Bolaños– remite solo a un puñado de museos² y contrasta con los datos arrojados por el Laboratorio Permanente de Público de Museos, dependiente del Ministerio de Cultura español, que ese mismo año hizo un estudio que revelaba que casi el 70 por cien de la población española no había visitado un museo en los últimos doce meses o no lo había hecho nunca (MECD 2012), una cifra que se repite con pocas variaciones en otros países. Ese estudio se concentró en conocer las características de ese gran sector de la sociedad que no acude a los museos; entre las causas destacaban el hecho de que este no busca aprender cosas en su tiempo de ocio, sino divertirse y socializar. Al respecto recuerda Palomero las palabras de Hugues de Varine, que

² En 2013, *Telam* publicaba una noticia que revelaba que los museos argentinos habían recibido más de cinco millones de visitas en 2012. Sin embargo, si se analiza el contenido se comprueba que esta cifra la suman quince o veinte de los más de setecientos museos censados en el país. (“Más de 5 millones de visitantes fueron a los museos en 2012”, *Telam*, 16 de enero de 2013. Recuperado de: <http://www.telam.com.ar/notas/201301/4764-mas-de-cinco-millones-de-visitantes-fueron-a-los-museos-en-2012.html>, consultado el 19 de junio de 2015).

decía que la mayoría de los museos tradicionales³ se han creado de “arriba hacia abajo”, sin preguntar a la gente si eso les interesaba o no; por eso no es de extrañar que la gente “pase” de los museos, en cierta medida (Palomero 2002: 152). Y parece ser una constante en todos los países, pues Sullivan, de Australia, y el mexicano Guillermo Bonfil abundan en el problema detectando que, en general, las personas se identifican emocionalmente con las historias cercanas a ellas mismas, las de su familia, su vecindario o su pueblo, y esa conexión se refuerza si las historias se ilustran con objetos tales como fotografías, indumentaria, etc.; sin embargo, les resulta más difícil identificarse con las poblaciones indígenas de sus países, con culturas pasadas o incluso con algunos grandes acontecimientos de su historia nacional (Sullivan 2011 y Bonfil Batalla 1991: 133-134). ¿Qué hacer entonces? ¿Debe darse por perdido a ese 70 por cien de la población? ¿Hay que seguir innovando en la forma pero manteniendo el contenido de los mensajes?

No se apostará aquí por convertir a los museos en parques de diversiones con una vida al margen de las colecciones que les dan sentido. Tampoco se rechazarán los avances en comunicación y museografía, que afortunadamente los han alejado de ese pasado positivista que trataba de condensar

³ Con el término tradicional me refiero, fundamentalmente, al conjunto de museos de titularidad pública –ya sea esta nacional, provincial o municipal– y que se dedican de manera monográfica a las Bellas Artes, la Historia, la Arqueología, la Etnografía o las Ciencias Naturales. Las categorías de análisis y funcionamiento que se proponen en este artículo van dirigidas a ellos y no a otros tipos como los comunitarios o los ecomuseos, a los que, al contrario, se toma como ejemplo en algunos de sus rasgos constitutivos.

al máximo la información, sin hacer concesiones a la legibilidad y dando prioridad al rigor y la exposición de los datos. De panteones custodios de los tesoros materiales de la nación, los museos han pasado a constituirse en centros cuyo objetivo es la difusión cultural, esto es, hacer comprensible el patrimonio a la sociedad. Sin embargo, tanto en la teoría como en la práctica, el concepto de difusión se restringe a una finalidad fundamentalmente de divulgación científica, lo que se suele traducir, más allá de la inclusión de dispositivos de participación en las exposiciones, en esquemas de comunicación unidireccional, ya que son los científicos que producen los discursos del museo quienes se dirigen a los visitantes con el objeto de instruirlos.

El camino de difundir los contenidos propios de las ciencias de referencia, y producidos por la Academia (ya sean estos historiadores, arqueólogos, antropólogos, teóricos del arte, etc.), se enfrenta, como ya se ha dicho, al desinterés por lo que “los de arriba” se empeñan en ofrecer a “los de abajo”, pero también al hecho de que muchas veces los curadores están más pendientes de su prestigio profesional que de atender a los intereses y capacidades del público. De esta desafección entre la sociedad y los museos ya se dieron cuenta los museólogos que se reunieron en la mesa redonda de Santiago de Chile organizada por el ICOM en 1972. Por ello, incluyeron en el documento de resoluciones la siguiente declaración:

El museo es una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual: es decir anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva (ICOM 1972).

El mandato fue claro: el museo es social o no es. La exposición del pasado solo se justifica si existe un compromiso con los cambios estructurales y se contribuye a llevar a la acción a las comunidades.

Una propuesta de orientación social para los museos

Tanto Cortázar como los museólogos que se reunieron en Santiago en 1972 actuaron imbuidos por la atmósfera revolucionaria que dominó al continente entre 1959 (año de inicio de la revolución cubana) y el comienzo de las dictaduras de la década de 1970. Como señala Claudia Gilman (2003), el contexto geopolítico se insertaba dentro de otro de solidaridad tercermundista que llevó a los intelectuales a luchar por un mundo nuevo y a abogar por

el desarrollo de políticas culturales emancipatorias. Es por ello que uno y otros se fijaron el objetivo de ayudar a la sociedad a tomar conciencia de la realidad en la que vivían y darles herramientas para liberarse de las trabas que los ataban. Pero, ¿cómo lograrlo?

Los museos se distinguen de otras instituciones culturales en que custodian un patrimonio que, quienes legislan, juzgan relevante para la sociedad y, por tanto, digno de ser conservado y difundido. Así, la Ley 25.197 de Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico argentino (de 1990) “entiende por bienes culturales todos aquellos objetos, seres o sitios que constituyan la expresión o el testimonio de la creación humana y la evolución de la naturaleza y que tienen un valor arqueológico, histórico, artístico, científico o técnico *excepcional*. El universo de estos bienes constituirá el Patrimonio Cultural argentino”⁴. En *La sociedad sin relato*, García Canclini denuncia que los organismos encargados de declarar, proteger y difundir el patrimonio cultural –ya sean estos provinciales, nacionales o internacionales– niegan las diferencias de los pueblos a los que representan, “fingen que la sociedad no está dividida en clases, géneros, etnias y regiones, o sugieren que esas fracturas no importan ante la grandiosidad y el respeto ostentados por las obras patrimonializadas” (García Canclini 2010: 70). Afirma que el patrimonio rescatado del pasado no pertenecería realmente a todos ni estaría al alcance de todos por igual por la simple razón de que solo

⁴ Cursivas del autor.

habla de determinados colectivos y los discursos que se ponen en juego excluyen a la mayoría.

Cada museo es resultado de una compleja combinación de su propia historia, la naturaleza de sus colecciones, la idiosincrasia de la sociedad que los ha creado y, también, de la ideología de quienes han trabajado y trabajan en ellos. Ocurre en muchos de ellos, sobre todo en los históricos y arqueológicos, que los objetos pertenecieron a las élites de las culturas de origen, acabaron en el museo gracias a algún coleccionista representante de otra élite y son los grupos hegemónicos quienes los gestionan. Este proceso encaja a la perfección con el concepto de tradición de Raymond Williams. Según el autor inglés, la tradición consistiría en una selección de ciertos significados y prácticas del pasado, realizada por una clase dominante desde el presente. Esta la presenta a la sociedad como “la tradición”, pero no sería otra cosa que una versión del pasado usada para canonizar el presente, para presentar el orden actual como legítimo sucesor de una cadena mítica. La tradición, “nuestra herencia cultural”, es por definición un proceso de continuidad, no tanto necesaria como deseada, y que se ajusta de manera flexible a las necesidades de la cultura hegemónica. Por eso Williams la caracteriza como “reproducción en acción”, o como un proceso continuo de selección y reelección (*cfr.* Patiño 2001: 27-28 y Williams 1982: 174-176).

Tradición y hegemonía son, por tanto, conceptos estrechamente vinculados. Hegemonía en el sentido clásico de la teoría marxista, como proceso de conducción ideológica y organizativa, pero también en el sentido más

abarcador de Gramsci y Williams, como forma de dominación política a partir de la preponderancia en los ámbitos ético y cultural, o en el de Bourdieu, con su concepto de dominación simbólica. Todos ellos se desligan en cierto modo de la teoría marxista tradicional al no centrarse únicamente en las relaciones sociales de producción sino, más bien, conceder a la cultura un papel esencial en la legitimación del poder. Para el sociólogo francés, las relaciones económicas entre las clases son fundamentales, pero siempre en relación con las otras formas de poder simbólico que contribuyen a la reproducción y la diferenciación social. La clase dominante puede imponerse en el plano económico, manteniendo su posición hegemónica, solo si al mismo tiempo logra dominar el campo cultural. Este control cultural se logra, además de por el aspecto simbólico del consumo, es decir, por la manera de convertir en signos los bienes que se usan, por su capacidad para rescatar del pasado el patrimonio material e inmaterial que será reconocido por todos como “la tradición”. En esa misma línea se sitúa la referencia de García Canclini citada más arriba sobre los procesos de selección y exclusión que se producen en toda decisión de patrimonialización.

Es en este punto donde los museos tradicionales irrumpen en la lucha de clases; como sistemas administrativos especializados en la gestión del pasado, de la tradición, se convierten en herramientas de la clase dominante en su empeño por mantener su lugar y naturalizar su poder hegemónico. Las decisiones que desde los museos se asumen al elegir qué recordar y qué legitimar están

asociadas a la condición del patrimonio como configuración social. “Identidad y memoria son susceptibles de manipulación precisamente porque la adjudicación de sentidos y significados se realiza mediante prácticas que tienen que ver con lo intangible” (Risnicoff de Gorgas 2006: 279-280).

El principal medio de los museos para la difusión de la cultura hegemónica es la exposición, y el vocabulario empleado, el de la ciencia, fuente idónea de enunciación del saber autorizado. Muchos de los textos de referencia en el campo de la museología avalan este papel de la ciencia. Ángela García Blanco sostiene que “para la arqueología, la exposición es el medio de comunicación idóneo para divulgar el conocimiento científico que da sentido a los objetos históricos que se exponen o, dicho de otra manera, para dar a conocer *el* significado de los objetos arqueológicos en relación con un marco histórico determinado”⁵ (García Blanco 2006: 19). Y José Antonio Pérez Gollán da cuenta de cómo, cuando se creó el Museo Ambrosetti de Buenos Aires, en 1904, se lo hizo con un enfoque que mezclaba el evolucionismo darwinista y el positivismo. Como institución científica y educativa, tenía la misión de apoyar el proyecto nacional del presidente Roca, de promover hábitos modernos y civilizados a la población y de sustentar esta posición con el lenguaje objetivo de la ciencia (Pérez Gollán y Dujovne 2001: 197-200). Esto no convierte de ninguna manera a la ciencia ni a los museos en instrumentos maléficos al servicio de un

⁵ Cursivas del autor.

poder tiránico y manipulador, solo constata que, como instituciones culturales, no pueden funcionar al margen del contexto sociopolítico en que se desenvuelven.

Foucault dedicó muchas páginas a mostrar cómo ha existido siempre una voluntad de hacernos creer que la verdad no tiene nada que ver con el poder, que quien ejerce el poder no posee la verdad o que quien posee la verdad, no ejerce el poder, ya que esta es un ámbito privativo de la ciencia. Sin embargo, el poder siempre se ejerce en nombre de ciertas verdades que se consiguen imponer a costa de rechazar las ideas ajenas por falsas o heréticas (*cfr.* Díaz 2004). Por otro lado, y recuperando una vez más la obra de Bourdieu, no se debería realizar un análisis ideológico de los discursos que despliegan los museos sin tener en cuenta que tanto la ciencia como la cultura son complejos campos que condicionan las acciones de los individuos en su lucha por las posiciones de dominio. Cuando están en juego subvenciones, becas, carreras profesionales o el reconocimiento de los pares, es difícil no someterse a las reglas que rigen el campo y que establecen, precisamente, quienes ocupan las posiciones hegemónicas.

Los museos que decidan comprometerse con el devenir de la sociedad en la que funcionan deben tener en cuenta todos estos factores. Es a partir de ellos que en este trabajo se propone considerar dos posibles caminos: seguir la visión de Cortázar, es decir, convertirse en agentes de vanguardia, o adherirse a la propuesta que hace Boaventura de Sousa Santos, que emplea la imagen contraria, funcionar como agentes teóricos de retaguardia (Sousa Santos 2010: 19).

El museo como agente de vanguardia

Contrariamente a muchas opiniones escépticas, estoy cada vez más convencido de la importancia y de los resultados positivos que tiene el trabajo de los intelectuales en América Latina con referencia a los procesos populares de liberación. Esto no significa pensar [...] que ese trabajo sea todopoderoso,

[...] Sin embargo, basta una simple mirada sobre el proceso social y político de estos últimos decenios para advertir hasta qué punto los intelectuales responsables e identificados con el auténtico derrotero de sus compatriotas influyen en las conciencias, diseminan y ahondan el sentimiento de la identidad nacional, y cumplen un trabajo de avanzada que ilumina los caminos a seguir tanto desde el punto de vista de los políticos progresistas como de los que absorben ese trabajo en forma de ensayos, novelas, poemas, teatro, cine, televisión, y obras musicales y plásticas de la más variada naturaleza. (Cortázar 1984: 94)

Una década después de la reunión de Santiago de Chile, un Cortázar abocado a la defensa de la justicia y miembro del Tribunal Russel II, se acercaba a las tesis marxistas al dibujar su imagen del intelectual como guía del pueblo en su camino a la liberación. Efectivamente, el marxismo ortodoxo siempre fue consciente de que la clase obrera

nunca tendería de manera espontánea al socialismo, y que esa dirección dependía de la mediación política de los intelectuales (Laclau y Mouffe 1987: 101). En “La formación de los intelectuales”, Gramsci sostenía que “todo hombre, fuera de su profesión, [...] tiene una línea consciente de conducta moral y contribuye, por tanto, a sostener o a modificar una concepción del mundo, o sea, a suscitar nuevos modos de pensar” (Sacristán 2005: 392), pero unas líneas más abajo añade que cada grupo social crea una o varias capas de intelectuales a los que encomienda la función específica de organizar y dar homogeneidad a los grupos sociales, articulando orgánicamente estructura y superestructura en un determinado bloque histórico. Y continúa diciendo que, si bien el término se relaciona tradicionalmente con literatos, filósofos y artistas, en el mundo moderno la base del nuevo tipo de intelectual debe darla la educación técnica. Es por eso que para el pensador italiano no existe una clase independiente de intelectuales, sino que cada grupo social tiene su propio sector con funciones políticas precisas. Cortázar parece compartir esta visión, pues al final de su artículo dice:

En una auténtica revolución, la alianza de los dirigentes políticos y de los intelectuales es la única fuerza capaz de llevar adelante un proceso popular en el que la soberanía nacional tenga su base en la soberanía cultural, y en el que la autodeterminación exista en el nivel del Estado porque existe como conciencia individual (Cortázar 1984: 94).

Aunque él no distingue entre intelectuales técnicos y tradicionales, sí apuesta por que sea la conformación de un aparato ideológico del Estado –en términos althusserianos– el que dirija al pueblo, promueva su concientización y garantice la soberanía cultural.

Si se extrapola lo dicho al mundo de los museos, serían los curadores y conservadores que piensan las actividades quienes tendrían que asumir el papel de intelectuales-guías del pueblo, adoptando una clara orientación de servicio público. Aparentemente, esta es la lógica de funcionamiento de los museos públicos tradicionales, ya que en ellos son los conservadores y curadores quienes actúan como técnicos representantes del aparato ideológico del Estado. La diferencia estriba en que, inmersos en los parámetros del paradigma liberal, estos acostumbran a defender que sus acciones están desprovistas de ideologías personales, y solo se deben a los “neutrales” ámbitos de la ciencia y la cultura. No siempre los científicos y técnicos se reconocen como intelectuales, desvinculándose así del rol político de estos. En la categoría que se propone, el término vanguardia, procedente de la esfera del pensamiento marxista, pone a los museos en relación con los términos que se vienen manejando (hegemonía, dominación, ideología, etc.), y con el objetivo de transformación social que acompaña esta corriente de pensamiento.

Como se decía más arriba, los museos no pueden eludir el mandato derivado de las colecciones que custodian; no pueden –o no deben– programar actividades que ignoren su patrimonio. El hecho de que este proceda en su mayor parte de las clases dominantes hace que la mejor labor

posible sea, en muchos casos, al menos cuestionar los discursos hegemónicos que los legitiman, abriendo un lugar, muchas veces por omisión, a las resistencias que acompañan siempre a las hegemonías. Aunque alejados de la filiación marxista, este es uno de los principales objetivos que se plantean quienes defienden la museología crítica. Sus impulsores adoptan muchos de los debates abiertos por los pensadores llamados posmodernos y conciben el museo como un lugar donde es posible plantearse preguntas y establecer un diálogo dentro de un clima de democracia cultural que fomente la diversidad de lecturas, especialmente las que provienen de grupos sociales desfavorecidos. Lo que proponen es cambiar las doctrinas dominantes por las lecturas subjetivas. No se trata tanto de cambiar el “discurso oficial” por otro revisado –de sustituir un evangelio por otro– como de mostrar al visitante que el discurso hegemónico ha ahogado las voces de las minorías y que es, por tanto, cuestionable, fomentando así el pensamiento crítico en la sociedad. El cuestionamiento de lo establecido permite desnaturalizar los paradigmas imperantes.

En la práctica, se trata de cambiar los objetivos educativos tradicionales (enseñar la historia de una provincia durante un periodo determinado en un museo histórico provincial, difundir la cultura de los habitantes de Tierra del Fuego en un museo antropológico o mostrar el arte de los años 60 en uno de Bellas Artes), por otros encaminados a ayudar a comprender el mundo en que vivimos (pensar exposiciones que aborden la naturaleza del poder, el concepto de verdad, el rol de la mujer o de los pueblos originarios en la

sociedad, etc.), siempre manifestando expresamente que son solo lecturas posibles. Los ejemplos al respecto son numerosos. Entre ellos, en 2010, el Museo Reina Sofía de Madrid programó la exposición *Principio Potosí*, que más tarde viajaría a Berlín y a La Paz. Esta no era una exposición etnográfica sobre los pueblos originarios americanos ni se contaba la historia de su opresión, sino que se entretreñían la historia de América que se enseña en España con las lecturas que se hacen desde el propio continente americano. Para ello se mezclaban obras de arte precolombino y colonial con otras de fuerte carácter social de artistas contemporáneos. Buena muestra de ello es la instalación *Ave María, llena eres de rebeldía*, de María Galindo, que emparejaba un cuadro titulado *Las novicias*, de la Escuela de Potosí, del siglo XVIII, con un grafiti pintado por ella en la pared que decía: “Tú me quieres virgen, tú me quieres santa, tú me quieres colonizada, y por eso me tienes harta”. Otro ejemplo es el del barcelonés Museo de Historia de Cataluña, que incluye una sección final de impacto ya que muestra fotos a tamaño natural de catalanes famosos y desconocidos bajo unos rótulos led que preguntan al visitante: “Pero ¿gozamos de los mismos derechos? ¿Tenemos las mismas oportunidades?”. Y en el Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia se han programado provocadoras exposiciones como *Sitios de la memoria en Córdoba. Negros esclavizados: ausencias y presencias*⁶. En ella se abordaba la esclavitud en América y los procesos de ocultamiento e invisibilización de estos grupos étnicos, sus

⁶ http://www.museoliniers.org.ar/activ_expo_tempo_sitiosmemoria.php (04/08/2015).

descendientes y su legado cultural. Lo característico de esta forma de funcionamiento es que actuar como agente de vanguardia supone tomar la iniciativa sobre los temas a tratar y que quienes piensan y desarrollan las exposiciones, asumiendo la definición de intelectual que brinda Cortázar, deben poner sobre la mesa cuestiones dirigidas a la concientización de la sociedad.

Pero esta postura conlleva un riesgo, y es que, cuando se emprenden proyectos dirigidos a grupos desfavorecidos o distanciados del mundo cultural en general, hay que preguntarse qué significa invitarlos –o hablar en su nombre– si no se les da la posibilidad de participar en las decisiones sobre contenidos o al menos de cuestionar y debatir las condiciones de su presencia en la exposición. Si no se afronta esta cuestión, la acción cultural actúa como “un proyecto misionero de la burguesía culta, cayendo en el paternalismo” (Mörsch 2011:13). Advierte Carmen Mörsch “que muchos proyectos curatoriales aparentemente sensibles al desarrollo de perspectivas críticas, están pensados para personas con un *habitus* muy similar al de los productores. En un intento de evitar el paternalismo, se dirigen solo a los que por sí están interesados en participar, perpetuando la desigualdad social” (Ídem), miembros que ocupan posiciones hegemónicas en el sistema establecen debates sobre los excluidos.

El museo como agente de retaguardia

Yo me considero un intelectual de retaguardia. El rol es ir con los movimientos, con las fuerzas que están intentando resistir, facilitando, trayendo la experiencia científica que tenemos para ayudar en la lucha, pero muchas veces estando con los que van más despacio, la gente que está a punto de desistir en la lucha. [...] El rol del intelectual es ser facilitador. (Boaventura de Sousa Santos en Perren y otros 2014: 78)

Pensar el museo como agente de retaguardia es muy distinto. El inspirador de esta concepción es el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos y su idea de que la fortaleza de los movimientos sociales es esencial para el control democrático de la sociedad y el establecimiento de formas de democracia participativa.

En su libro *Descolonizar el saber, reinventar el poder* (2010: 17-19) afirma que, en las últimas décadas, las prácticas más transformadoras en curso en Latinoamérica las están protagonizando grupos sociales de muy variada índole (grupos eclesiales de base, piqueteros, indígenas, campesinos, mujeres, desempleados) que no han sido previstas por la teoría crítica de raíz eurocéntrica, que sigue privilegiando la dirección de partidos políticos y sindicatos, es decir, de agentes de vanguardia. Señala el sociólogo portugués que, en 2001, la primera reunión del Foro Social Mundial, celebrada en Porto Alegre, mostró esta desconexión entre las prácticas de izquierda y las teorías de la izquierda clásica. Para el autor, esto se debe a una

ceguera mutua entre los dos ámbitos. Cuando la práctica ignora la teoría cae en un anclaje en la espontaneidad revolucionaria o pseudo-revolucionaria y en racionalizaciones oportunistas, mientras que en el caso contrario, cuando la teoría no tiene en cuenta las prácticas sociales, se vuelve irrelevante para la sociedad ya que la invisibiliza. Por eso afirma que “como las teorías de vanguardia son las que, por definición, no se dejan sorprender, [...] en el actual contexto de transformación social y política, no necesitamos de teorías de vanguardia sino de teorías de retaguardia” (19); se necesitan trabajos teóricos que acompañen a los movimientos sociales transformadores y emancipadores, criticándolos y ampliando su dimensión simbólica al articularlos sincrónica y diacrónicamente con otros movimientos. La labor es más de testigo participante que de liderazgo clarividente.

Que el museo adopte este papel tiene dos implicaciones fundamentales. En primer lugar, cede la iniciativa sobre los temas a tratar a la propia comunidad, o al menos llama a un diálogo abierto con ella para consensuar la agenda. El museo ofrece su patrimonio y los conocimientos teóricos de sus profesionales para articular las demandas y necesidades de los distintos grupos sociales con ámbitos que ofrezcan visiones más ricas y nuevas posibilidades de acción. Un ejemplo de las consecuencias de esta postura lo encontramos en los museos comunitarios. Tal es el caso del Anacostia Community Museum. En 1967, la Smithsonian Institution de Washington D.C. decidió abrir un museo comunitario en un barrio de población negra de la ciudad. Su idea era brindarles sus conocimientos museológicos para

poner en marcha un museo que hablara sobre los rasgos más relevantes de la comunidad, pero cuando tomaron la palabra los vecinos, estos decidieron que una de las primeras exposiciones debía tratar el asunto que más les preocupaba en ese momento: las ratas⁷. No querían un museo conmemorativo sino un museo de reflexión útil, un espacio de debate público abierto a las necesidades e inquietudes de la comunidad. En Argentina encontramos también interesantes experiencias de museos comunitarios. En uno de los más longevos, el Museo del Puerto de Ingeniero White⁸, que funciona desde 1987, se conjura la nostalgia que podrían provocar los objetos con la inclusión de carteles y objetos del presente que dialogan con el pasado criticándolo con ironía, humor o el inconfundible sello del poeta local Sergio Raimondi. Las colecciones son de los vecinos y son los vecinos quienes le dan vida en torno a la cocina, verdadero corazón del museo. Mucho más reciente es la Red de Museos Municipales de los Pueblos de Olavarría⁹. En este caso, la iniciativa provino de la Municipalidad, que confió su organización al museólogo Ariel Edgardo Chiérico. Ha sido cada comunidad la que ha

⁷ El Anacostia Community Museum fue el primer museo comunitario de Estados Unidos. La exposición *The Rat: Man's Invited Affliction* fue tan renombrada que viajó por todo el país y condujo a la producción de un documental que se emitió en televisión. Puede consultarse más información al respecto en: <http://siarchives.si.edu/history/anacostia-community-museum> (31/07/2015).

⁸ <http://museodelpuerto.blogspot.com.ar/> (12/08/2015).

⁹ <http://olavarria.gov.ar/node/193> (04/08/2015). Agradezco a Silvia Alderoqui por pasarme el dato de esta iniciativa y, en general, por haberme descubierto las posibilidades de la participación en museos. Muchas de las referencias contenidas en este artículo se las debo a ella.

decidido la creación de cada uno de los ocho museos que componen la red. Se trata de museos comunitarios con colecciones aportadas por los vecinos, que sirven para contar historias desde la perspectiva de estos, pero, al mismo tiempo, fueron pensados de manera tal que, visitados en circuito, cada uno aporte una faceta a la comprensión global del patrimonio del Partido.

La categoría de museos de retaguardia toma muchos de los elementos característicos del funcionamiento de los museos comunitarios pero está dirigida a analizar y orientar el camino a los museos “tradicionales”. Invitar a la “mesa de producción” de actividades a la comunidad, conlleva otro cambio trascendental, y es que no es lo mismo democratizar la cultura que establecer una democracia cultural, difundir a muchos los productos culturales de unos pocos, que convertir a todos en productores culturales. Este posicionamiento es más incierto y arriesgado, y requiere de más esfuerzo y apertura de los profesionales de museos, que deben salir de la posición de confort intelectual que brindan las dinámicas de funcionamiento tradicionales para, a cambio, abrirse a la ecología de saberes, abandonar su papel de legitimadores de la tradición para sumarse a lo que todavía está por emerger. Y este es un camino de críticas y conflictos.

En segundo lugar, conferir autoridad a la palabra de la comunidad es cuestionar la autoridad enunciativa de las instituciones hegemónicas. Al plantear quién está autorizado a decir qué en público y en qué momento en una exposición o actividad, se está cuestionando al museo y, por extensión, a otras instancias de poder, como únicos

enunciadores autorizados. La consecuencia previsible más relevante es el cambio en la agenda de los temas. Señala Sousa Santos que, cuando se da voz a las demandas sociales de Latinoamérica, no aparecen palabras como socialismo, democracia o desarrollo, sino dignidad, respeto, territorio, buen vivir o Madre Tierra (2010: 17). La importancia de dar voz a los movimientos sociales estriba, además, en el hecho de que estos manejan conocimientos ancestrales, populares y espirituales que resultan extraños a la teoría eurocéntrica e instalan una valorización de la ecología de saberes que también defiende el autor portugués. Pero incluso si los temas que se tratan no tienen un componente reivindicativo, el mero hecho de dar voz a los “no-expertos” es un acto profundamente político.

En cualquier caso, lo más importante es que se trata de la mejor manera de lograr un museo relevante para la comunidad. Al implicarla en el funcionamiento del museo, se la hace partícipe de la producción cultural y se construye comunidad. Nina Simon distingue dos modos de trabajo: estrechando lazos o tendiendo puentes. El primer camino es más fácil de andar, ya que tradicionalmente la gente ve los museos como lugares donde encontrarse con la familia, con amigos o con desconocidos con los que comparte interés por un tema o disciplina. Se estrecha lazos con los semejantes. Otra historia es tender puentes, ya que esto implica acercarse a los que son diferentes a nosotros. Lograr que colectivos diferentes compartan actividades e intercambien experiencias y sus propias visiones implica un trabajo continuo (Simon 2015).

Una vez más, la advertencia de los riesgos de esta postura está tomada de Carmen Mörsch. La investigadora suiza sostiene que, muchas veces, cuando los museos ponen en marcha procesos de colaboración con colectivos sociales o pequeñas iniciativas educativas, lo hacen desde una posición de poder, no tanto económico como simbólico. “El conflicto entre el deseo de una colaboración de igual a igual y la desigualdad simbólica solo puede resolverse con un trabajo constante y consciente en lograr relaciones horizontales” (Mörsch 2011: 13).

Cierre

Los museos son instituciones de gran complejidad que permiten programar múltiples actividades, para diversos públicos y con distintos objetivos. Un museo puede ser al mismo tiempo conmemorativo, lúdico, educativo y reivindicativo. No se propone aquí acabar con el deleite estético de la contemplación o con los dispositivos de participación lúdicos sino introducir líneas de acción comprometidas con las necesidades de la sociedad y en las que la sociedad tome parte activa. Para los que decidan transitar el camino de la acción social, parece que la virtud se encuentra en el punto medio, en la oscilación entre posiciones de vanguardia y de retaguardia, o incluso en su combinación simultánea. Ambos modelos son válidos, el primero fomenta el pensamiento crítico en torno a cuestiones de interés social y el segundo da voz y soporte teórico a los discursos de los movimientos sociales. Por otro lado, no es concebible un museo que renuncie al trabajo de

sus profesionales. Como expertos en museología, museografía, investigación o comunicación, su papel es por fuerza protagónico. Son ellos quienes conviven día a día con el patrimonio y las historias que encierra. Lo que resulta insostenible es mantener los esquemas de comunicación unidireccional propios del pasado positivista.

Bibliografía

Bolaños, M. (2011). "Los museos, las musas, las masas". *Museo y Territorio* 4. 7-13.

Bonfil Batalla, G. (1991). *Pensar nuestra cultura*. México: Alianza Editorial.

Cortázar, J. (1984). *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik Editores.

De Carli, G. (2004). "Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos", *ABRA* 33, 24. 55-75.

Desvallées, A.; Mairesse F. (dirs.) (2010). *Conceptos clave de museología*. París: Armand Colin.

Díaz, E. (2004). "Foucault y el poder de la verdad" [en línea]. *Encrucijadas* 26.

http://www.estherdiaz.com.ar/textos/foucault_verdad.htm
[Consulta: 2 de junio de 2015].

Ferreyra, C. A. (2006). "(Im)posturas museológicas. Lo políticamente (in)correcto en los museos de historia". En: Vieregg, H. K.; Risnicoff de Gorgas, M.; Schiller, R. (eds.).

Museología e historia: un campo de conocimiento. Múnich y Córdoba: ICOFOM, Study Series 35. 256-257.

García Blanco, Á. (2006). “Comunicación en las exposiciones arqueológicas: su especificidad y resultados”. *Museos de Andalucía* 7. 18-23.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia.* Buenos Aires: Katz.

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

ICOM (1972), *Resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile* [en línea].

http://www.museos.gub.uy/index.php?option=com_k2&view=item&id=228:declaraci%C3%B3n-mesa-de-santiago-de-chile-1972&Itemid=30 [Consulta: 2 de junio de 2015].

Kotler, N.; Kotler, P. (2001). *Estrategias y marketing de museos.* Barcelona: Ariel.

Laclau, E.; Mouffe C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia.* Madrid: Siglo XXI.

MECD (Ministerio de Educación Cultura y Deporte de España) (2012). *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imágenes se asocian a los museos?* Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

Mörsch, C. (2011). “Educación crítica en museos y exposiciones en el contexto del ‘giro educativo’ en el discurso comisarial: ambigüedades, contradicciones y

alianzas” [en línea]. http://mde11.org/?page_id=1962 [Consulta: 2 de junio de 2015].

Palomero, S. (2002). “¿Hay museos para el público?”. *Museo* 6. 141-157.

Patiño, R. (2001). *El Materialismo Cultural de Raymond Williams*. Córdoba: Epoke ediciones.

Pérez Gollán, J. A.; Dujovne, M. (2001). “De lo hegemónico a lo plural: un museo universitario de antropología”. *Entrepasados X*, 20-21. 197-208.

Perren, J. y otros (2014). “Reflexiones para la construcción de un intelectual de retaguardia. Conversaciones con Boaventura de Sousa Santos”. *Estudios del ISHIR* 9. 75-97.

Risnicoff de Gorgas, M. (2006). “Historia y museología. Los cambios de paradigma”. En: Vieregg, H. K.; Risnicoff de Gorgas, M.; Schiller, R. (eds.). *Museología e historia: un campo de conocimiento*. Múnich y Córdoba: ICOFOM, Study Series 35. 278-286.

Sacristán, M. (comp.) (2005). *Antonio Gramsci. Antología*. México: Siglo XXI.

Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Universidad de la República-Ediciones Trilce.

Simon, N. (2015). “Building Community: Who / How / Why” [en línea]. <http://museumtwo.blogspot.com.ar/2015/04/building-community-who-how-why.html> [Consulta: 15 de agosto de 2015].

Sullivan, T. (2011), "History in the new millennium or problems with history?" [en línea]. En: Griffin, D.; Paroissien L. (eds.). *Understanding Museums: Australian Museums and Museology*. National Museum of Australia. http://nma.gov.au/research/understanding-museums/TSullivan_2011.html [Consulta: 2 de junio de 2015].

Williams, R. (1982). *Cultura: Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

**Licenciado en Historia del Arte (Universidad Complutense de Madrid)*

Investigador de la Universidad Nacional de Tucumán

E-mail: ignaciofamo@yahoo.es

