



ESPAÑA

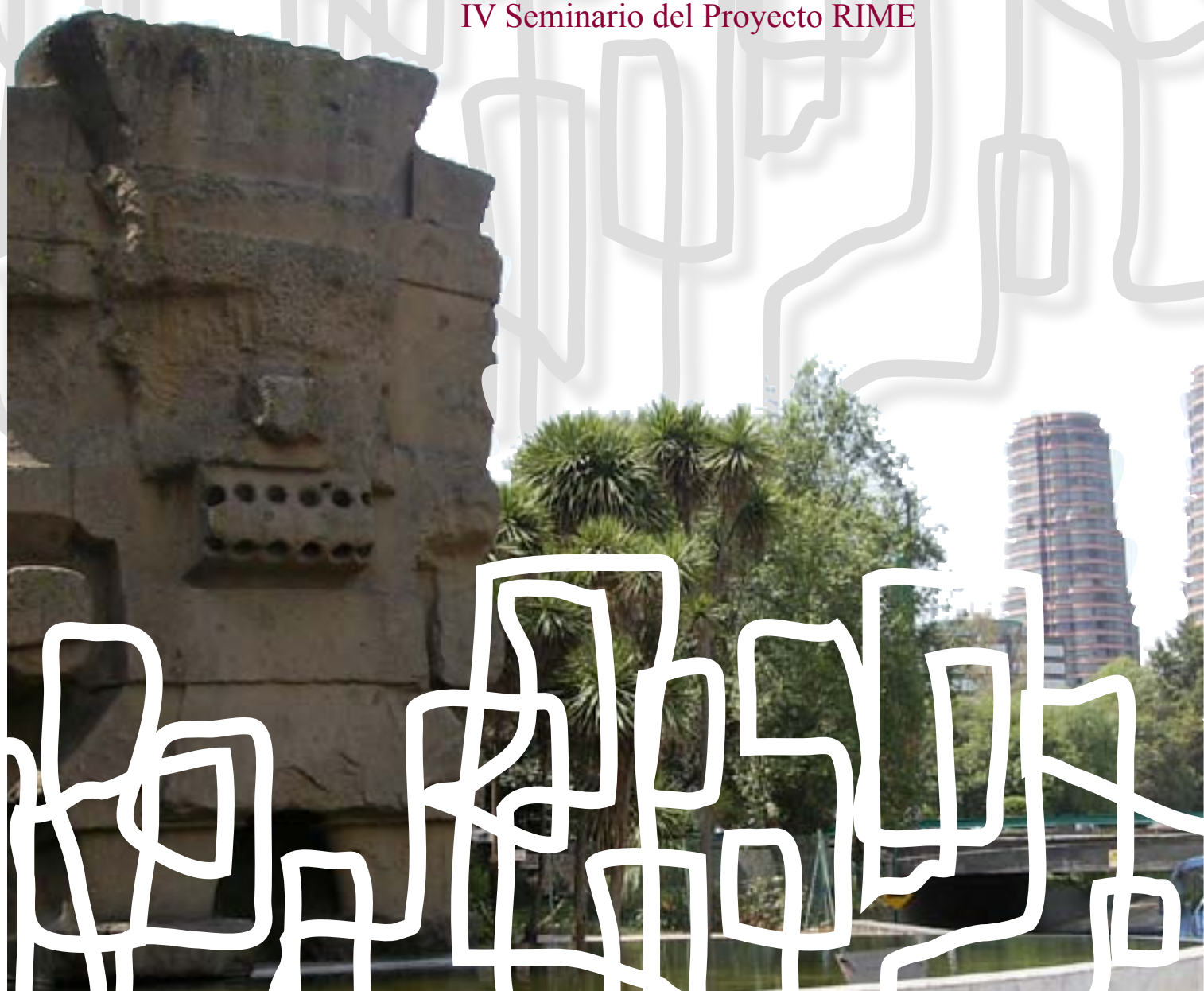
nº 6

DIGITAL

Revista del Comité Español de ICOM

LO CONTEMPORÁNEO Y EL TIEMPO ANTROPOLÓGICO

IV Seminario del Proyecto RIME



IV Seminario del Proyecto RIME

LO CONTEMPORÁNEO Y EL TIEMPO ANTROPOLÓGICO

*Museo de América
Madrid, Abril 2011*



MUSEO DEL EJÉRCITO

C/ Unión, s/n 45001 Toledo

Tlf. 925-238-800

museje@et.mde.es

Accesos:

Entrada principal:

C/ Alféreces Provisionales, s/n

Entrada de grupos:

C/ Unión, s/n

Horario general:

De 11:00h. a 17:00h.

El museo se mantendrá cerrado todo los miércoles
(incluidos los festivos)

Además cerrará los días 1 y 6 de enero, el 1 de mayo, el 24, 25 y 31 de diciembre y los días que, por alguna circunstancia especial, se determine oportunamente, comunicándose al público con la debida antelación



Sofía Rodríguez Bernis

PRESIDENTE DE ICOM-ESPAÑA



Presentación

¿Cuál es el papel que cumplen los museos hoy en día? Y en concreto ¿qué papel tienen los museos etnográficos? En este nuevo número de ICOM-Digital se ha pretendido recoger las reflexiones en torno a los museos etnográficos y su papel en el mundo contemporáneo. Reflexiones que surgieron a raíz del Encuentro celebrado en el Museo de América -IV Seminario Científico del proyecto RIME (Red Internacional de Museos de Etnografía), un proyecto financiado dentro del programa de la Unión Europea *Cultura* 2008-2013-.

Hoy las perspectivas colonialistas o etnocentristas, que motivaron el surgimiento de museos etnográficos no tienen cabida, no explican el mundo contemporáneo, ni la realidad actual. El museo es un espacio para la reflexión, e incluso para mostrar una perspectiva crítica que analice y denuncie situaciones de desigualdad o marginación, así como la desaparición de las culturas. Puede contribuir a abrir los ojos sobre lo que nos rodea y cómo lo gestionamos.

Pero también son válidos otros modelos, otras formas de exponer e interpretar los objetos etnográficos, mostrando éstos desde una perspectiva estética y revalorizándolos como “obras de arte”. Eso significa optar por una “pérdida de su valor contextual” de la fuerza de su contenido, y apostar por la fuerza de su visión.

En cualquier caso, se produce un conflicto claro en torno a la temporalidad de los objetos conservados en el museo, que generalmente suelen ser objetos del pasado, con los que se pretenden exponer situaciones del presente, de aquellos grupos culturales herederos de los otros que produjeron esos objetos, lo que genera un conflicto. Por un lado, conflicto de identidad: ¿el otro, es realmente aquél otro que imaginamos? -en estas páginas surgen constantemente dudas sobre cómo abordar la idea del otro. O realmente, ¿dónde termina lo propio y comienza el otro?- Y por otro lado, conflictos que podríamos llamar de correlación, pues adjudicamos objetos a personas/ sociedades que hoy no tienen en verdad vinculación inmediata con los mismos.

Desde los museos se produce una recontextualización de los objetos y se le confieren valores diferentes, añadidos, simbólicos, distintos a los valores etnográficos de uso. Se produce por tanto un proceso de descontextualización y recontextualización de los mismos, que ad-

quiere un gran interés para los que trabajamos en estas instituciones.

Experiencias y reflexiones desde los museos, perspectivas sobre visiones del mundo, diversidad de voces, política, ideología, migración, desafío de estereotipos, son algunos de los conceptos que surgen y resurgen en las siguientes páginas y que se plasman a través de proyectos específicos. Y por todo ello, como una reflexión más, os animamos a que sigáis leyendo. ■■



Revista del Comité Español de ICOM

ISSN 2173 - 9250

Revista patrocinada por



“Desde 1946, el Consejo Internacional de Museos representa a los museos y sus profesionales. La organización acompaña a los actores de la comunidad museística en su misión de preservar, conservar y transmitir los bienes culturales.”

Edición:

**Elena Delgado
Beatriz Robledo**

Distribución exclusiva por Internet

ICOM España no se hace responsable de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.

Autores:

**Cristine Laurière
María Iñigo Clavo
Pilar Romero de Tejada
Luis Gerardo Morales Moreno
Marc-Olivier Gonseth
Concha Martínez Latre
Vicenzo Simone
Estrella de Diego
Elena Delgado**

Directora:

Sofía Rodríguez Bernis

Editor:

Javier Martí Oltra

Coordinador del número por ICOM:

Andrés Gutiérrez Usillos

Diseño y Maquetación:

Itziar Úbeda Bermeosolo

Comité de redacción:

**Pablo Hereza Lebrón
María Mariné Isidro
Josep Girat y Balagueró
Jorge Juan Fernández González
Roser Juanola Tarradelles**

Traducción de textos:

Fernanda Celis González

Normalización de textos:

**Ainhoa de Luque Yarza y
Fernanda Celis González**

Coordinador del presente número:

Guiomar Romero Garcia de Paredes

ICOM ESPAÑA cuenta con la colaboración de



Introducción

Lo contemporáneo y el tiempo antropológico

Elena Delgado y Beatriz Robledo

0. MUSEOS ETNOGRÁFICOS Y CULTURAS DEL MUNDO Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME)

Museos, memoria y antropología:

América y otros espacios de colonización

Jesús Bustamante

1. De la modernidad colonial a la modernidad poscolonial:

Construcción de la alteridad desde los museos

1.1 La modernidad colonial

Christine Laurière

1.2 El Peine y el Quipu

Maria Iñigo Clavo

1.3 El Museo Nacional de Antropología de Madrid

Pilar Romero de Tejada



2. Cuando los otros somos nosotros:

Tensiones en las referencias culturales de los discursos de los museos.

2.1 Los museos de historia mexicanos

Luis Gerardo Morales Moreno

2.2 Desde la colina: reflexiones sobre los monólogos y los diálogos en los contenidos de dos exposiciones du MEN

Marc-Olivier Gonseth

2.3 Los pequeños museos locales

Concha Martínez Latre

3. Exponer hoy:

Cómo los museos se proyectan y procesan su contexto sociocultural

3.1 Museos e inclusión social:

Un reto para las entidades locales de toda Europa

Vincenzo Simone

3.2 Exponer hoy:

¿Arte o etnografía?

Estrella de Diego

3.3 Revolución 2.0

Museos e inminencia

Elena Delgado

LO CONTEMPORÁNEO Y EL TIEMPO ANTROPOLÓGICO

Elena Delgado Y Beatriz Robledo

Mientras que el área de estudio de la Historia incluye acontecimientos que ya han sucedido, que ya son pasado, la Antropología estudia las pautas culturales de los pueblos y comunidades mientras acontecen, en el presente. Marc Auge nos dice que “la antropología siempre ha sido una antropología del aquí y el ahora. El etnólogo en ejercicio es el que se encuentra en alguna parte (su aquí del momento) y describe lo que observa en ese mismo momento”.¹

Este tiempo antropológico es la marca, el mensaje que los museos etnológicos proyectan sobre sus visitantes, confundiéndolos con piezas de colecciones históricas articuladas en narraciones etnográficas que teóricamente hablan sobre el ser actual de las culturas de donde proceden los objetos.

A lo largo de los tres días de debate surgieron muchas ideas y muchas preguntas que en parte recogemos en estos tres puntos:

- Los museos de etnografía ofrecen puntos de vistas generalizables sobre las manifestaciones culturales de los otros, ya sean un grupo de ejecutivos financieros o un lejano pueblo de pescadores. Esta posición de privilegio para crear opinión, como espacios de observación y demostración ha situado a los museos etnográficos en estrategias de creación de reconocimiento de identidades a partir de la codificación de rasgos culturales.

- A principios del XX la sistematización de la cultura de los otros era una empresa científica en la que los países colonialistas tenían una posición privilegiada. Hoy ya en la segunda década del XXI, con basta que la buena voluntad patriótica apoye la existencia de un museo etnográfico sino que es necesario probar en qué medida su historia y sus colecciones pueden colaborar, no ya en la construc-

ción de un discurso científico autosuficiente, sino en la generación de debates en los que tengan cabida el no saber, la no transparencia, el límite del conocimiento, el límite de lo absolutamente bueno y cierto.

- Las distorsiones producidas por los discursos identitarios y los retos a los que se enfrenta una sociedad heterogénea, con mucha información pero con pocos espacios públicos para valorar distintos puntos de vista, hacen de los museos unos espacios privilegiados donde se negocien significados. ■■

1 Augé, Marc, Los "No lugares" Espacios del anonimato, Una antropología de la sobre modernidad. Gedisa Edt.1998 (edt. Du Seuil, 1992). P.16

MUSEOS ETNOGRÁFICOS Y CULTURAS DEL MUNDO

RED INTERNACIONAL DE MUSEOS ETNOGRÁFICOS (RIME)

Culturas del Mundo y Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME)¹ es un proyecto europeo, que tiene el apoyo del programa de la Unión Europea, Cultura 2008-2013².

Este proyecto incluye a diez museos etnográficos europeos, que han partido de reflexiones sobre la necesaria redefinición del papel que puedan tener hoy museos creados gran parte de ellos en un contexto de colonización, y que después de las independencias debieron abandonar su función original de escaparates de objetos exóticos y de propaganda política. Actualmente los procesos migratorios hacen aún más urgente su redefinición.

Se ha debatido sobre los componentes esenciales de la institución museística, sus colecciones, su organización, su conservación y sobre las diferentes lecturas que pueden ser ofrecidas sobre sus piezas, de manera que se pueda responder a las necesidades de convivencia entre gentes de distintos lugares del mundo y entre gentes de distintas religiones, edades o formación.

Otro de los objetivos fundamentales del proyecto es establecer una red de apoyo mutuo entre museos de etnografía “del Norte y del Sur” para facilitar el intercambio de profesionales e investigadores de museos, incrementando la circulación de colecciones y conocimientos ³

1 Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Bélgica.

<http://www.africamuseum.be/home>

2 Musée du Quai Branly, Paris. Francia. <http://www.quaibranly.fr/>

3 Pitt Rivers Museum, Oxford, UK. <http://www.prm.ox.ac.uk/>

4 Museum für Völkerkunde, Viena, Austria, <http://www.khm.at/de/museum-fuer-voelkerkunde>

5 National Museums of World Culture, Gothenburg, Suecia, <http://www.varldskulturmuseerna.se/>

6 Rijksmuseum voor Volkenkunde Leiden, Holanda <http://volkenkunde.nl/>

7 Museo de América, Madrid, España. <http://museodeamerica.mcu.es>

8 Naprstek Museum Asian, African, and American Cultures, Praga, R. Checa, <http://www.nm.cz/>

9 Museo Nazionale Preistorico Etnografico 'L. Pigorini', Roma, Italia www.pigorini.arti.beniculturali.it/

10 Linden-Museum Stuttgart, Alemania, <http://www.lindenmuseum.de/> ■■

¹ www.rimenet.eu

² <http://www.mcu.es/>

³ A.M. Boutiaux, Red Internacional de Museos de Etnografía y Museos del Mundo, R.M.C.A. 2010

Museos

memoria y antropología: América y otros espacios de colonización

El encuentro sobre “Los Museos Etnográficos en lo contemporáneo” contó con la colaboración del proyecto de investigación, “Museos, Memoria y Antropología”, dirigido por el Dr. Jesús Bustamante García, en el Instituto de Historia (IH) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (referencia: HAR2009-10107) en el que participa activamente el Museo de América.



La finalidad de este proyecto es estudiar la forma en que los museos de contenido antropológico están respondiendo a las tensiones generadas por la descolonización, la globalización, el multiculturalismo, etc. Así como los nuevos discursos expositivos que están generando (lo que hace imprescindible estudiar también los que se empleaban previamente, y frente a los cuales se reacciona).

Para ello hemos formado un equipo internacional y multidisciplinar, compuesto por investigadores tanto de universidades y organismos públicos de investigación, como de las propias instituciones museísticas. Utilizaremos una estrategia de investigación que privilegia los estudios comparativos.

En primer lugar se estudia el desarrollo histórico y la crisis de este tipo de museos contrastando casos de Europa y América. Lo que implica confrontar dos tipos diferentes de memoria. Para los europeos se trata de una memoria colonizadora y de expansión (expresada en la recolección de objetos que se categorizan como exóticos). Para los americanos se trata de una memoria nacional, en la que se combina la condición de colonizado frente a Europa- con la de colonizador frente a poblaciones indígenas y territorios propios (expresadas en la recolección de objetos que se categorizan como autóctonos). Todo lo cual implica, naturalmente, políticas y discursos diferenciados.

En segundo lugar, este estudio compara dos tipos distintos de museos, cuyas características difieren mucho a un lado y al otro del Atlántico: museos “coloniales” y museos antropológicos propiamente dichos. En Europa los museos coloniales se entienden como antropológicos y en América esos mismos museos se entienden como históricos, vinculados a un período muy preciso de la propia historia (la Virreinal o Colonial). Los museos antropológicos, que en Europa están lastrados por su historia colonizadora, en América se entienden como “ahistóricos” y remiten a las esencias eternas de la patria o de la nación, lo que les otorga una especial importancia y significación política, como ejemplifica de forma clarísima el Museo Nacional de Antropología de México.

En tercer lugar el proyecto propone tres categorías básicas a la hora de clasificar los distintos museos y sus discursos expositivos: culturalistas o antropologizantes, historizantes y estetizantes. Propone además como hipótesis general

que tanto a un lado como al otro del Atlántico se está recurriendo a la estetización como medio pretendidamente neutro para resolver las tensiones y contradicciones que toda opción expositiva implica. Así en Europa lo antropológico se hace cada vez más estético para evitar la tensión de la memoria colonial, como demuestra con toda claridad el Musée du quai Branly, y en América lo colonial se acota con toda precisión histórica y se lo estetiza igualmente por las mismas razones, como muestra de forma ejemplar el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán (México).

Los primeros resultados del proyecto como conjunto han sido publicados con el título *Museos de Antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación*, número monográfico dirigido por Jesús Bustamante de la *Revista de Indias* (Madrid), volumen LXXII, número 254 (enero-abril 2012). ■■



TMS 2012

Gestione su colección intuitiva y eficazmente.

emuseum 4.0

Publique en la red y en dispositivos móviles.

Acceda y comparta su colección desde cualquier lugar.



Como empresa innovadora en la gestión de colecciones desde 1981, **Gallery Systems** respalda a más de 750 museos, coleccionistas privados e instituciones culturales en todo el mundo. Desde la gestión de exposiciones al diseño web, la conservación a la gestión de recursos digitales, nuestra empresa entiende los museos.

Para más información sobre nuestra empresa.

www.gallerysystems.com/es | +34 629 288 400 | pep@gallerysystems.com

1.

Christine Laurière
Maria Iñigo Clavo
Pilar Romero de Tejada

Resumen de las ponencias presentadas

De la modernidad colonial a la modernidad poscolonial: *Construcción de la alteridad desde los museos*

Los museos etnográficos han ayudado a sostener las creencias de la superioridad de la civilización occidental. Han abordado el presente de los otros como perteneciente a un tiempo primitivo, sin tiempo, sin modernidad, y han construido la diferencia sobre la carencia de los otros.

Los museos etnográficos han disfrutado de una posición de privilegio para crear opinión, han colaborado en las estrategias de reconocimiento de identidades a partir de la codificación de rasgos culturales.

Hamid Dabashi¹ planteó la necesidad de una nueva cartografía del mundo más allá de las limitaciones y los límites impuestos por los imperios coloniales, en la que se sustituyan los criterios étnicos por postulados éticos que trabajen sobre la alteridad. Defendió como fundamental tal y como expuso Gayatri Ch. Spivak tener en cuenta el discurso del nativo ocultado e ignorado, ya que la información elaborada a través de los discursos coloniales no permite el análisis de las transformaciones sufridas por las poblaciones colonizadas.

Invitó a imaginar otros mundos colectivamente lo que supone una reconversión epistémica que obliga a mirar al otro como un igual, incorporando su alteridad, ya que las migraciones, los flujos de capital o los desastres medioambientales nos afectan a todos y hacen necesaria la elaboración de un cuerpo de conocimiento en el que se incluyan otras voces, otros criterios, otros puntos de vista.

Apostó por el abandono de un conocimiento producido a partir de una verdad y un método geocéntrico que está distorsionando nuestra visión y que limita nuestra capacidad de abrirnos a la ira y a la frustración, a un pensamiento incómodo que incrementa nuestra capacidad de comprender e interactuar con el mundo.

1 Repensando lo poscolonial. Hacia una geografía de la liberación:

Hamid Dabashi, profesor de Literaturas Comparadas en la Universidad de Columbia, Nueva York.

Christine Laurière², autora de "Paul Rivet (1876-1958), Le savant et le politique" (Paris, Publicaciones científicas del Museum nacional de historia natural, 2008) y de varios artículos sobre la historia de la antropología y de los museos etnográficos. Véase especialmente su artículo en el monográfico de Revista de Indias LXXII (254) : "Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: el caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940)", págs. 35-66. Nos planteó la vinculación de los museos etnográficos con la representación que la propia nación quiere darse a sí misma. La relación entre lo bello y lo útil dentro los museos etnográficos, y su proyección política, ya que la manera de considerar los objetos de los otros – y por lo tanto de considerarse a sí mismo – se manifiesta como una visión del mundo y de la humanidad profundamente política e ideológica, algo de lo que resulta muy difícil dissociarse.

María Iñigo Clavo³ artista visual e investigadora en la Universidad de Essex, reflexionó sobre la complejidad de las representaciones de las culturas de los otros, realizada por los Museos Etnográficos, cuya vocación científica los hace trabajar a partir de observaciones sobre el otro como objeto de estudio, sometido a las valoraciones, comparaciones y conjeturas proyectadas sobre ellos, creándoles, tal y como apunta H Bhabha, una identidad cerrada, que es falsa ya que la identidad nunca es un a priori ni un producto terminado. El mimetismo, el estereotipo y la invisibilidad son parte de los procesos identitarios propios de la subjetividad colonial.

2 La modernidad colonial

Christine Laurière, autora de "Paul Rivet (1876-1958), Le savant et le politique"

3 La modernidad poscolonial,

María Iñigo Clavo, artista visual e investigadora en la Universidad de Essex

Karin Wästfelti⁴, del Museo de Etnografía en Estocolmo, habló sobre la relación entre el gran público y las exposiciones de gran atractivo como la del “Oro Inca” que al apostar por presentar una exposición en la que son protagonistas valoraciones y conocimientos estandarizados, se tiende a reproducir estereotipos a los que los museos actuales quieren desafiar.

Los Museos en muchas ocasiones apuestan por formulas seguras ya ensayadas en las grandes exposiciones para garantizarse un incremento en el número de visitantes y en la recaudación de taquilla, que son criterios determinantes para la valoración de la gestión del museo.

Karin planteó cómo podemos utilizar en ocasiones nuestros espacios para generar debates críticos sin entrar en conflicto con el contenido y el discurso de las grandes exposiciones, las cuales inciden sobre el exotismo y la diferencia cultural sin tener en cuenta el contexto ni ofrecer información que permita al visitante establecer una relación de diálogo crítico con lo expuesto, ya sólo es invitado a observar.

Pilar Romero de Tejada⁵, directora del Museo Nacional de Antropología de Madrid, expuso la necesidad de incluir a los miembros de las sociedades informantes en la realización de actividades del museo, para que ofrezcan su propia y actual visión de su cultura de origen, poniendo de relieve que, en ocasiones, no coincide con la de sus antepasados, ni comparten la interpretación que sobre su patrimonio se realiza en los museos. ■■

4 Conservadora del Museo de Estocolmo

5 **Museo Nacional de Antropología de Madrid. Pilar Romero de Tejada**, directora del Museo Nacional de Antropología de Madrid

La Modernidad Colonial



La relación – amistosa u hostil – entre lo bello y lo útil despierta un gran interés en Francia desde hace una década y media, a raíz de la puesta en marcha del proyecto del museo del Quai Branly, que revivió, –digo “revivió” y no que “creó” – ciertos debates sobre la pertinencia y el valor respectivo de las miradas etnográficas o estetizantes sobre objetos provenientes de sociedades no occidentales.

Quisiera darle un poco de profundidad histórica a este tema refiriéndome a lo ocurrido en el Museo de Etnografía de Trocadero y en el Museo del Hombre durante las direcciones comunes de Paul Rivet y de Georges Henri Rivière.

Paul Rivet concebía al museo como “un factor esencial de educación popular”, insistiendo sobre las misiones de servicio y de educación pública que debía asumir un museo, a fortiori un museo etnológico. Más allá de sus papeles de preservación y de conservación, lo que afirmaba era la preponderancia de su papel social. Para él, el museo debía ser un lugar de conservación de una cultura material que se abriera sobre el universo mental propio de cada sociedad. Los objetos expuestos deberían hacer patente la indefectible solidaridad que une a todos los hombres y demostrar las aptitudes técnicas que tienen en común; así, revestidos de un enor-

me valor, cada uno de esos objetos correspondía a un peldaño en el ascenso hacia el progreso. Al objeto se le asignaba un positivismo; que se convertía en la expresión metonímica de la sociedad que lo produjo, una pieza irrefutable que debía ser usada para poner fin al injusto proceso llevado a cabo contra sociedades condenadas, erróneamente, por su primitivismo, su arcaísmo, su incapacidad para dominar el ambiente natural que las rodea, su ignorancia de la escritura, etc. Esta definición no escapa a una visión teleológica de la historia, evolucionista por principio porque el hombre debe tener motivos de esperanza y mirar con confianza hacia el futuro. “Escuela de optimismo”, según la expresión de Paul Rivet, la etnología, gracias a su museo, representaba un contrapunto necesario al materialismo dominante en la sociedad: “A esta labor es a la que me he dedicado, con un alcance social cada vez más evidente puesto que, en efecto, no puede negarse que un estudio profundo del hombre y de las sociedades es una de las herramientas intelectuales más seguras

de las que disponemos para afrontar los peligros de una civilización en la que lo económico es todopoderoso”¹ Así mismo, el museo constituía para él un símbolo de la unidad humana en su diversidad, permitiendo al visitante “impregnarse un poco de ese espíritu de relatividad tan necesario en nuestra época de fanatismos”².

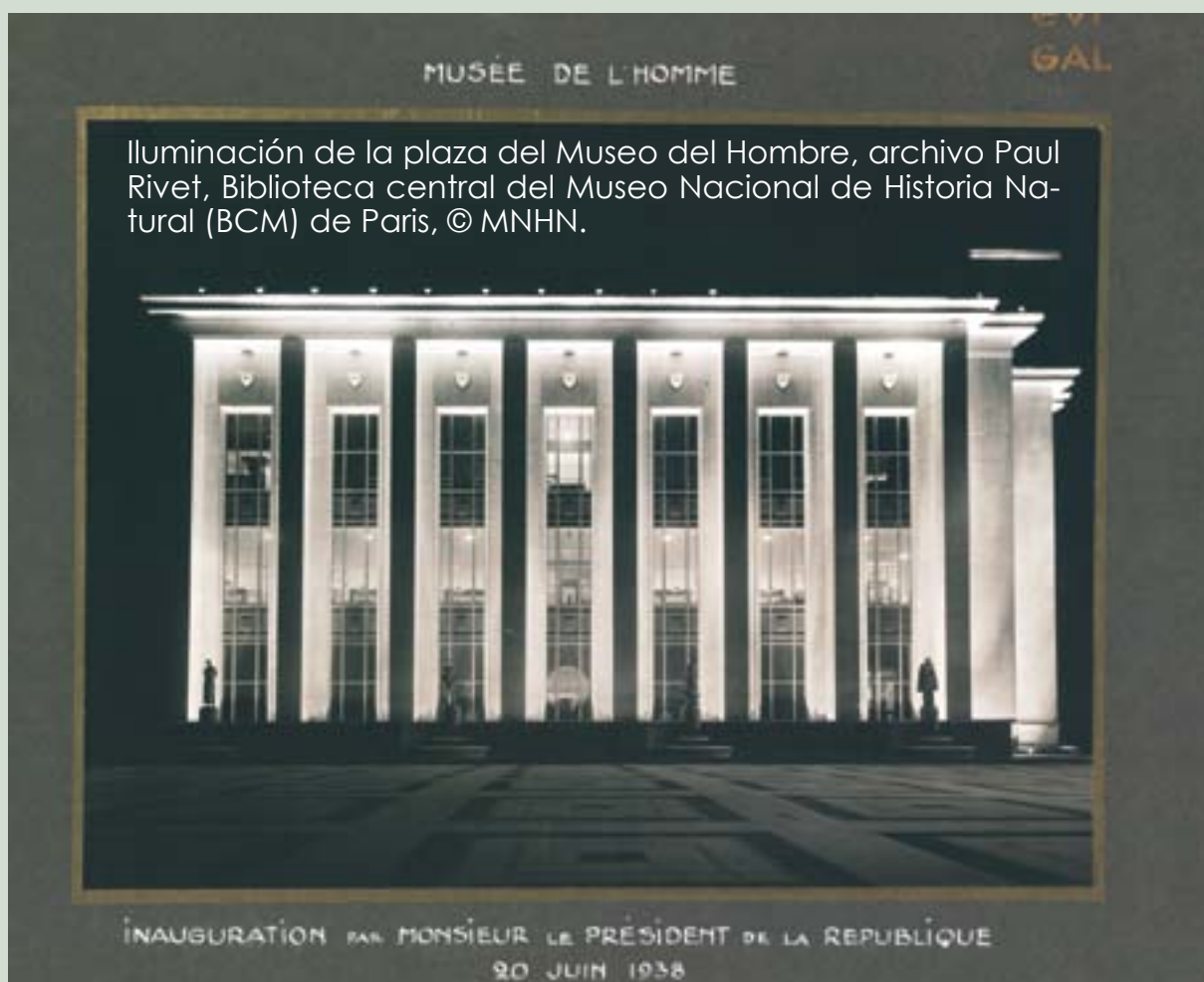
El nombre mismo de “Museo del Hombre” se amoldaba perfectamente a la intención antropológica de Paul Rivet, caracterizada por la interdisciplinariedad del saber. La astucia de este nombre revolucionario radicaba, precisamente, en que no privilegiaba ninguna disciplina sino que las incluía a todas, afirmando el primado de la unidad en lo biológico y lo social. Dicha unión no implicaba sin embargo una superioridad de los criterios somáticos y raciales. Los principios de división empleados en la museografía del Palacio de Chaillot se inspiraban en una división según regiones culturales y áreas temá-

1 Rivet, « Le tricentenaire du Muséum national d'histoire naturelle », Marianne 2 (Paris, 26 de junio de 1935).

3 Rivière, 1937.

ticas y no seguía un orden racial, que se ajustara así a una clasificación étnica. Pero la noción de raza no había desaparecido, aún no había sido descalificada: todavía seguía siendo considerada como una categoría científica operativa que decía algo pertinente sobre el hombre en tanto especie biológica. Incluso había una vasta sala reservada a la antropología física en los nuevos locales del museo, y podían verse cráneos en todas sus secciones. A pesar de que Paul Rivet, militante por la igualdad de las razas, rechazó la instrumentación ideológica y política de la noción de raza, ésta seguía siendo significativa.

La creación de un departamento de tecnología cuya prolongación museográfica era la nueva sala de Artes y Técnicas, organizada por Anatole Lewitzky, André Schaeffner y André Leroi-Gourhan, constituía una significativa novedad con la que quería demostrarse la unidad del espíritu humano a través de una habilidad manual y artística común que se ajustaba a cada entorno natural. Esta innovación “aparece ante los ojos de los etnólogos contemporáneos como extraordinariamente moderna, pues va más allá de una jerarquía cultural o un simple inventario geográfico, y se interesa



por la variación de las constantes"³. Paul Rivet consideraba que la sala de arte y de tecnología comparada tenía un gran valor formativo para el visitante, y que por ende desempeñaba un papel pedagógico fundamental. En una época en que la maquinaria y la taylorización se imponían en el mundo industrial moderno, esta sala ponía de relieve el valor del trabajo manual y la habilidad del artesano, su inteligencia adaptativa. Para un socialista convencido como Paul Rivet, éste era un argumento de peso: el hombre de pueblo, el obrero manual que visitaba el museo y encontraba en su interior muestras de las industrias primitivas podía encontrar en ello la clave para acceder a una apreciación más justa de las sociedades erróneamente consideradas primitivas. Incluso esto le permitiría identificarse a sí mismo y comprender lo que podía tener en común con esos hombres de otros tiempos: la técnica, el saber hacer. "No hay nada más conmovedor que constatar la perfección de los resultados obtenidos, el producto final de herramientas o de armas, cuando se sabe

con qué técnicas rudimentarias se fabricaron"⁴. La posibilidad de considerar la larga evolución de la Humanidad y su lenta emancipación, gracias al progreso técnico, debe llevarnos a entonar un "fabuloso himno de fe y de esperanza"⁵ en honor del trabajo de los seres humanos. Así las cosas, Rivet no podía concebir una etnología que no estuviera comprometida, que no fuera militante, orientada hacia una mejor comprensión entre pueblos y naciones. El museo era el medio de propaganda ideal para difundir estas ideas, puesto que se inscribía dentro de los asuntos de la urbe y podía intervenir en el orden de las representaciones colectivas. Desde los años 1930 trabajaba en pos de restaurar la dignidad de las poblaciones primitivas y coloniales, valorar su patrimonio y lograr en los visitantes un mayor aprecio por ellas. Era ade-

3 Declaraciones de Michel Leiris.

4 Paul Rivet, *Les enseignements de l'ethnographie*, sin fecha [entre 1928 y 1935], p. 3, Biblioteca Central del Museo nacional de historia natural de París, Fondo del Instituto de Etnología, París, 2 AM 2 C2.

5 Rivet, « Musées de l'Homme et compréhension internationale », *Museum*, 7 /2 (París, 1954): 84.

más la época del fascismo y del racismo que instrumentalizaban y desvirtuaban el conocimiento científico, para oprimir y estigmatizar ciertas categorías de personas. Como ciencia del hombre, la etnología debía ser portadora de un discurso alternativo coherente que se opusiera radicalmente a esos excesos. Tras el hundimiento de los valores humanistas en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, la etnología —según Rivet— debía devolverle al hombre la confianza y la esperanza, debía incitarlo al optimismo y a ver más allá de las dificultades y los conflictos del momento. Tenía una responsabilidad cívica, pues encarnaba un humanismo nuevo que tenía el deber de mostrar a la humanidad desgarrada el camino de la reconciliación. En una palabra, el etnólogo debía re-encantar la realidad. Paul Rivet estaba muy lejos de desempeñar el rol impuesto a los científicos desde una concepción weberiana; él entrelazaba constantemente los asuntos políticos e intelectuales, apoyándose en la autoridad que le daba su saber etnológico para implicarse en el debate político. En

efecto, para Paul Rivet, el etnólogo no tenía un derecho de reserva sino un deber de injerencia que debía ejercer constantemente. A la manera de los primeros sociólogos, a quienes tanto inquietaba la decadencia de una sociedad en la que el advenimiento de la revolución industrial transformaba por completo el orden imperante, Paul Rivet quería volver a estrechar los lazos entre los seres humanos a escala planetaria, luego de los dramas de la Segunda Guerra Mundial, de la Shoah y de los cataclismos nucleares de Hiroshima y Nagasaki. Y no existía para él un lugar más apropiado que los museos etnológicos para liderar ese combate en pro de la unidad en la diversidad y del respeto de las diferencias.

La genialidad del título "Museo del Hombre" pretendía, borrar las fronteras, como si afirmara: "Nada de lo que es humano me resulta extranjero"⁶. Inspirado en los preceptos recalcados por Marcel Mauss y Paul Rivet en sus clases en el Instituto de Etnología, *Michel Leiris, autor de Instrucciones sumarias para coleccionistas de objetos*

etnográficos, prevenía a los coleccionistas de arte primitivo contra “las cosas raras o hermosas”, contra los prejuicios de la pureza del estilo y de la rareza, retomando la fórmula provocadora de Marcel Mauss sobre el enorme valor informativo y documental de la lata de conservas, comparada con la “joya más suntuosa o el sello más extraño”. Al exponer los artefactos en un museo, se expone también su creador puesto que revela su racionalidad, su concepción del mundo y también, inevitablemente, la parte de imaginación que interviene en esa racionalidad. Para Rivet, quien concebía al Museo del Hombre como el guardián de la cultura material de las sociedades no occidentales, exponer esos objetos, esos artefactos, significaba estudiar y tratar de comprender cómo la cultura se vuelve obra, se fabrica, cómo el hombre transforma el mundo y, al hacerlo, cómo se transforma a sí mismo. Él tenía una visión compleja de esas sociedades, poseedoras de una larga historia, fragmentada, hecha de intercambios, considerándolas sociedades abiertas al mundo. En

el Museo del Hombre, Paul Rivet y Georges Henri Rivièrre desarrollaban una concepción ambientalista del objeto, concreción del estado de desarrollo de una cultura en un momento determinado. Ambos se dedicaban a restituir a esos objetos su valor de uso, pero también lo que podría llamarse su valor agregado; es decir, aquello que el ser humano aporta al trabajarlos, al darle forma a la materia prima en campos tan diversos como la metalurgia, la cerámica, la plumería, el tejido, etc.

Ya el difusionismo de Rivet transmitía la noción de deuda — en el sentido en el que todas las sociedades se deben algo mutuamente —, noción que adquiere una importancia capital puesto que implica, *de facto*, una actitud de solidaridad entre todos los hombres que comercian, prestan, intercambian conocimientos, herramientas, objetos, técnicas, instrumentos, plantas, rituales, mitos, etc. Para él, el hombre era antes que nada un

6 Véase Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », Prefacio a la reedición facsímil de la revista Documents, París, Jean-Michel Place, 1991 : VII-XXIV.



Paul presenta la exposición "Africa negra" al ministro de las colonias Georges Mandel, el 21 de noviembre 1939, archivo BCM, carpeta 2 AM 1 C4a, © MNHN

homo faber, un ser que fabrica, que se realiza en prácticas indisolublemente manuales e intelectuales. Siendo él muy sensible a la dimensión estética del objeto, aunque lejos de preocupaciones exclusivamente estetizantes, no olvidaba que fabricar un objeto útil podía ser también fabricar un objeto hermoso,—, Rivet ponía en práctica un principio de "caridad epistemológica" que apuntaba a valorar nuevamente las creaciones manuales, los procesos de conocimiento puestos en marcha por el actor creador en el acto de fabricación. En resumen, no dudaba en convocar "los orígenes laboriosos"⁷ de los objetos en exposición.

No consideraba los objetos en exposición como excepcionales por su calidad plástica o de forma, sino, antes que nada y sobre todo por ser objetos de la vida cotidiana, fabricados gracias al ingenio de artesanos desconocidos, de obreros anónimos que contribuyeron a la emancipación del hombre gracias a las herramientas y al saber empírico.

Paul Rivet abogaba por la escritura de otra historia, una historia que no había tenido hasta entonces el honor de ser impresa en los libros,

7 Denis Hollier, op.cit.

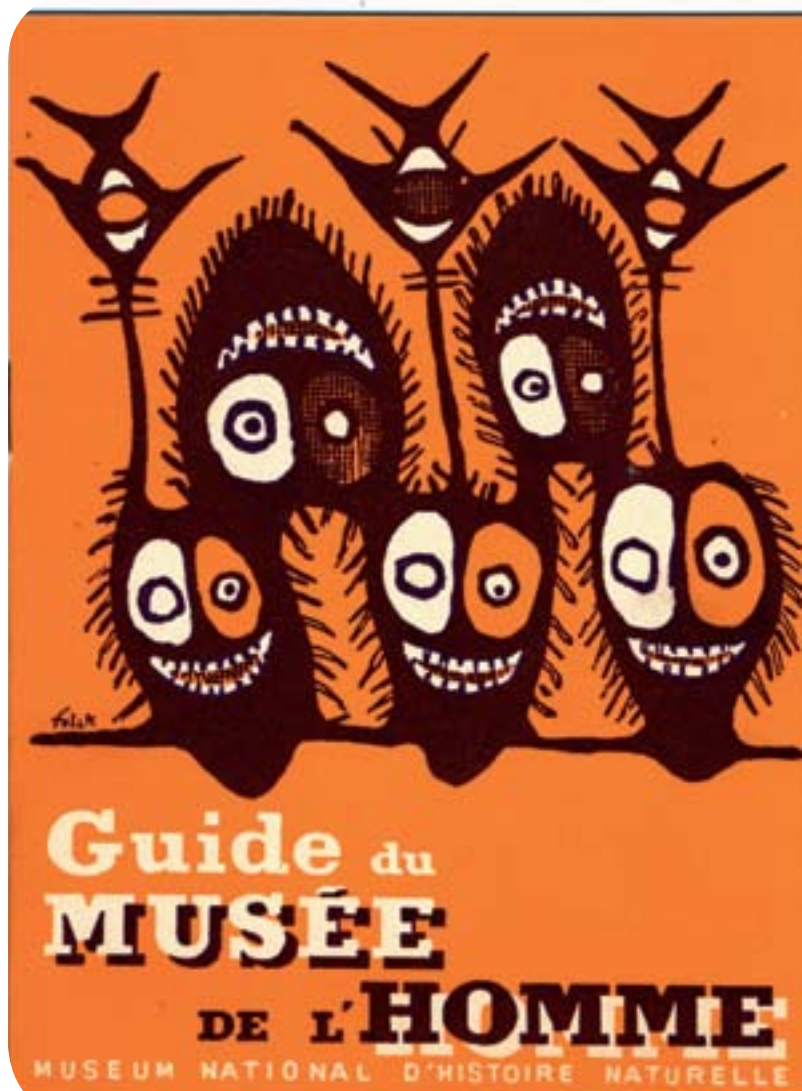
8 Véase Rivet reproducido en Laurière, 2008 : 676.

que no se focalizara en los hechos relevantes y en la gestión de los grandes de este mundo, sino que privilegiara, por el contrario, las contribuciones anónimas de los pequeños, de los artesanos de la cotidianidad, de aquéllos que mejoraban la calidad de vida sin hacer ruido, sin estruendo, pero de manera duradera y eficaz, poniendo los medios para dominar su ambiente natural, adaptarse a él y explotar sus riquezas. Esta manera de concebir la historia reflejaba una concepción prometeica de la tecnología que lo animaba en su defensa del progreso, el progreso de uno entendido como el progreso de todos, de un patrimonio común. Rivet le daba valor, por su tecnicidad y sus conocimientos del mundo vegetal, a las sociedades que durante tanto tiempo habían sido despreciadas, y le recordaba al hombre blanco, al hombre occidental, la deuda que su sociedad tiene con ellas.⁸

Animado por un ardor pedagógico poco común, consciente de su misión de servicio público, Paul Rivet quería que las masas popu-

lares, los trabajadores manuales que entraran en las salas del museo, comprendieran todo lo que podían tener en común con las sociedades salvajes y primitivas:

El gesto y la palabra, la técnica y el arte. Desplegando argumentaciones y apoyándose en los objetos, intentaba demostrar que se había llevado a cabo un proceso injusto contra esas sociedades condenadas de manera equivocada por



Guía del Museo del Hombre, colección privada.

su primitivismo, su arcaísmo y su incapacidad para dominar el ambiente natural que las rodeaba. Aunque invocaba la razón para intentar reformar las mentalidades, su aspiración idealista subyacente era también trabajar para darle mayor profundidad a la racionalidad e imaginario occidentales, de manera que pudieran relativizarse las categorías de entendimiento y de aprehensión de la alteridad que le eran propias. Rivet no concebía la etnología de otro modo que como una “escuela de optimismo” cuyo objeto fundamental era mostrar la unidad del hombre en su diversidad y combatir los prejuicios: raramente un etnólogo se ha implicado de tal manera en una lucha política por promover la concordia humana. Y según Paul Rivet, el Museo del Hombre era la herramienta ideal para alcanzar ese fin.

A fin de cuentas, el paréntesis encantado duró poco tiempo, no más de una buena década (1928-1939), durante la cual Paul Rivet, asistido primero por Georges-Henri Rivière y después por Anatole Lewitzky y Jacques Soustelle, se

esforzó en sacar al museo y a sus objetos del limbo en el que se encontraban, pero al que regresaron rápidamente con el crecimiento de la influencia de la antropología estructural, que prestaba mayor atención al mundo de las representaciones sociales y simbólicas que a los artefactos. Si volvemos a pensar sobre la base de conceptos weberianos, aquí podríamos considerar la hipótesis de que, una vez el proyecto del Museo del Hombre fue puesto en marcha, la rutina lo alcanzó rápidamente y terminó bloqueado por los mecanismos administrativos y las querellas internas entre departamentos científicos (el de prehistoria, el de antropología física y el de etnología). Resulta más que sorprendente constatar la semejanza entre los destinos del Museo del Hombre y del Museo de Artes y Tradiciones Populares,⁹ fundados respectivamente por Paul Rivet y Georges-Henri Rivière, ambos desarticulados y despojados de su identidad. Se puede pensar que éste sea el régimen normal de existencia y extinción de este tipo de “museos-persona”, creación y criatura de

su creador, que no logran evitar su desaparición en razón de que sus bases epistemológicas, científicas e incluso ideológicas no tienen la solidez suficiente para resistir los embates del tiempo ni la evolución de la disciplina. Es difícil no estar de acuerdo con Jean Jamin cuando sugiere que “Rivet, hombre de convicciones y de pasiones, pudo equivocarse al definir la etnología menos por su objeto y más por sus objetos, menos por un método y más por una cátedra, menos por un trabajo de campo y más por un lugar, menos por sus conceptos y más por sus orientaciones”¹⁰

También hay que decir que el Museo padeció enormemente la falta de apoyo de los poderes públicos. El Museo Etnográfico de Trocadero y el Museo del Hombre han debido jugar a fondo sobre la instrumentalización colonial para llamar la atención de los políticos. Es de conocimiento público que el Mu-

seo del Hombre vivía únicamente con el recaudo de entradas, por lo cual subsistía humildemente. Frecuentemente se ha dicho que el Museo del Hombre era una creación del Frente Popular. Ciertamente, la fase final de los trabajos coincidió con la victoria obtenida por el Frente Popular en mayo de 1936 y esta coyuntura política fue deliberadamente empleada para enfatizar en la voluntad de educar a las masas, que reflejaba la personalidad de su director. Pero el proyecto provenía de antes, remontaba al año de 1931 y su reestructuración ocurrió en 1933, cuando el gobierno de turno lanzaba el proyecto de la exposición internacional de 1937. Paul Rivet supo recurrir a sus apoyos políticos para obtener los créditos requeridos para terminar los trabajos, entre 1937 y 1938. En cualquier caso, es necesario reconocer que, cualquiera que sea el gobierno de turno, siempre ha sido extremadamente difícil convencer a los políticos para desbloquear créditos para un museo de etnología. Ningún gobierno ha considerado este

9 Sobre el Museo de ATP, véase Martine Segalen, *Vie d'un musée. 1937-2005*, Paris, Stock, 2005.

10 Jamin, « Le savant et le politique : Paul Rivet », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie*, I / 3-4 (Paris, 1989) : 291.

tipo de proyectos como una de sus legítimas prioridades. Siempre ha sido menester que la dirección demuestre una energía increíble para alcanzar sus fines. Georges-Henri Rivière tuvo la misma experiencia con su proyecto del Museo de Artes y Tradiciones Populares, que debió aplazar ininidad de veces. Por este mismo motivo, cuando en 1949 Paul Rivet tomó su jubilación, el Museo del Hombre padeció un rápido decaimiento, perdido el apoyo de su ministerio de tutela al cual ya no le interesaba su suerte. En esto radica una de las diferencias mayores respecto del Museo del Quai Branly, que, siendo obra del príncipe, ha gozado de un respaldo constante e importante de la Presidencia de la República, lo cual le ha permitido superar muchos obstáculos.

En conclusión, hago hincapié sobre la imposible neutralidad axiológica del museo antropológico y planteo el problema de la relación del colonialismo con del primitivismo. El discurso científico progresista y humanista ha sido desarrollado de manera simultánea a la vez que ciertas prácticas de reco-

lección de objetos etnográficos dentro de los países colonizados, las cuales hoy en día resultan ser mucho más reprochables, desde nuestro punto de vista. El paradigma de la etnografía de salvamento, la urgencia de la recolección de objetos de sociedades en vía de extinción, por la influencia del contacto con los europeos, ha servido como excusa para la realización de prácticas que ahora condenaríamos. No olvidemos que se trataba entonces de mostrar la riqueza de la civilización material de esas sociedades, de valorizar su imagen, y que este objetivo lo justificaba todo. En este sentido, las poblaciones colonizadas fueron doblemente condenadas: tanto por la política colonial como por el enfoque etnográfico, que las condenaron a ser objetos de sumisión política y objetos científicos de museo.¹¹ Basta con recordar el orgullo que mostraban Rivet y Rivière cuando admiraban el “botín” obtenido durante la misión Dakar-Djibouti en 1933.¹²

Varias veces se ha dicho que la antropología es hija del colonialismo, y no quisiera dar más vueltas en torno a este asunto ya resuelto. Sin embargo, quisiera poner en perspectiva esta afirmación a través del ejemplo del Museo del Hombre. Es bien sabido el fuerte impacto que tenía la situación colonial francesa en relación con la selección de destinos para la realización de trabajos de campo etnográficos, pues los etnógrafos del museo exploraban prioritariamente los países bajo dominación colonial francesa, donde resultaba más fácil acceder, sin problemas y tramites ante las poblaciones autóctonas. El Museo del Hombre era en su tiempo un museo colonial, lo que asumía sin complejos, porque era una evidencia para todos, porque era la realidad de la situación geopolítica mundial. ¿Pero, más allá de tal evidencia, cuáles eran las repercusiones científicas inmediatas de esta situación? ¿Acaso las directivas y orientaciones eran dictadas por una suerte de ministerio de las colonias? Si bien es cierto que Mauss y Rivet apelaban a la fibra colonial

para legitimar ante los gobernantes de turno la necesidad de financiar la renovación del Museo del Hombre, ¿podemos por ello decir que hubiera repercusiones directas a nivel de las prioridades científicas y profesionales establecidas por Mauss y Rivet? En realidad, las ambiciones de la antropología de los años 1930 (recolectar la cultura material para constituir los archivos de las sociedades primitivas antes de su desaparición, etc.), estaban bastante lejos de las necesidades más concretas, de los problemas que planteaban las poblaciones indígenas para los administradores coloniales, quienes no querían saber nada de sus problemas ni ofrecerles ayuda alguna.

11 Jamin, "Introduction ", Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996: 15.

12 Sánchez Durá y López Sanz, *La misión etnográfica Dakar-Djibouti y el fantasma de África*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009.

Ni Rivet ni Mauss pensaron nunca en elaborar el tipo de conocimiento etnográfico que más le convenía al gobierno colonial, ni las informaciones que podían serle más útiles. Lo que les preocupaba era fortalecer la posición académica de su ciencia, teniendo en cuenta sus propios intereses profesionales. Ambos mostraban tener una concepción instrumental de su relación con la situación colonial de Francia, daban muestras de mucho pragmatismo y realismo.¹³

Volvemos así a tratar de la cuestión política en esta conclusión, aunque lo que perseguíamos era tratar de la relación entre lo bello y lo útil. Esto muestra muy bien que, en la manera de considerar los objetos de los otros — y por lo tanto de considerarse a sí mismo — se revela in fine una visión del mundo y de la humanidad profundamente política e ideológica, algo de lo cual resulta muy difícil disociarse. Comúnmente, en la prensa, al museo del Quai Branly suele llamarse lo museo de las artes primeras. Si hay una razón para introducir así la variable del tiempo es la de incluir a numerosas sociedades y ci-

vilizaciones dentro de los orígenes de la humanidad, dentro de una época mítica en la cual no existiría aún el divorcio entre la naturaleza y la cultura, una época necesariamente perdida, antigua, que simbolizaría una cierta nostalgia.

Pero el paso del tiempo también influye de manera insensible en la transformación del objeto etnográfico. Una vez un objeto es recogido, arrancado de su entorno, ya no le pertenece a quienes lo han materializado, a quienes lo han creado. Al salir de ese lugar, pierde su razón de ser inicial, pierde su valor de uso y, llegado al museo, adquiere un nuevo valor, simbólico. Pasa a estar bajo el control del etnógrafo, quien le otorga una nueva razón de ser, convirtiéndolo en la prueba científica de una cultura material. En 1928, en las salas de Trocadero se mostraban muchas piezas pertenecientes a culturas vivas o contemporáneas que estaban transformándose o en transición, o culturas reciente-

13 Alice Conklin, "The "new ethnology" and "La situation coloniale" in interwar France", *French Politics, Culture & Society*, 20 / 2 (New York, 2002): 29-45.

mente extintas, de las cuales aún quedaban sobrevivientes. A través del estudio de su cultura material y de las informaciones provenientes de los trabajos de campo, la etnografía explicaba los fundamentos inmateriales de una cultura.

Ahora, en la mayoría de los casos, los objetos expuestos pertenecían a prácticas sociales extintas: esos objetos habían *envejecido*.¹⁴ Con el tiempo, los objetos etnográficos sufrieron una metamorfosis, dejaron de ser documentos científicos sobre sociedades contemporáneas para convertirse en obras de arte, cargados de historia, conformando un patrimonio. Y el hecho de convertirse en objeto patrimonial implica un cambio de tutela, un deslizamiento de poder en beneficio de la historia del arte, es decir, en detrimento de la etnografía. De hecho, las colecciones ya no crecen a través de objetos recogidos sobre el terreno, sino de objetos comprados en subastas de arte o provenientes de coleccionistas. Preferiblemente se compran objetos antiguos, objetos con pedigrí, que han estado entre las manos de coleccionistas prestigio-

sos. Estos cambios deben ser relacionados con la evolución de los museos: hoy el museo se define menos por una lógica de investigación, y más por una lógica de exposición y de difusión, lo que implica acudir a las competencias particulares de museógrafos, escenógrafos y conservadores. La etnografía ya no tiene el monopolio — si acaso lo tuvo alguna vez — de la gestión y del discurso sobre esos objetos que son igualmente afectados por el tiempo; y con el paso del tiempo, la naturaleza de estos objetos ha cambiado realmente. En los museos, que en su mayoría ya no son etnográficos, sino museos de civilización, lo bello se ha impuesto sobre lo útil, que sigue siendo su camarada, aunque se encuentre rezagado."

CNRS (IIAC, equipo Lahic), Paris. ■

14 Sobre ese tema muy importante para entender lo que pasó con el cambio de identidad de los objetos y su incorporación al proyecto del museo del quai Branly, véase Grognet, "Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie?", *Gradhiva*, 2 (Paris, 2005): 49-63. Grognet, "Musées manquées, objets perdus? L'Autre dans les musées ethnographiques français", *L'Homme*, 181 (Paris, 2007): 173-187.

El peine y el quipu'



“Cuando son los ‘otros’ culturales quienes están implicados en las exposiciones, estas dicen quiénes somos y, quizás de forma más significativa, quiénes no somos. Las exposiciones son arenas privilegiadas para presentar imágenes de uno mismo y del ‘otro’, dice Ivan Karp en su ya clásica compilación de textos *Exhibiting Cultures*². Es lo que Mieke Bal también ha señalado diciendo que las exposiciones

1 Este texto fue escrito para el encuentro Lo contemporáneo y el Tiempo Antropológico dentro del programa de la UE Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME) y forma parte de una investigación más amplia sobre arte y colonialidad que se publicará en la editorial Nerea, colección arte hoy

2 Ivan Karp, “Culture and Representation”, en *Exhibiting Cultures*, Smithsonian Institution Press,

<http://www.buscalibre.com/exhibiting-cultures-the-poetics-and-politics-of-museum-display-ivan-karp-harpercollins/p/1005nf2>

son auto-exposiciones (self-exposing): “pues mostrando un objeto, uno se muestra a sí mismo, (...) ya que el dedo que señala está vinculado al cuerpo, a la persona”. Y ese es el lugar desde el que podríamos repensar siempre los trabajos sobre la alteridad, también los de la etnografía. En este texto voy a mostrar algunos ejemplos de artistas que han pensado críticamente sobre la mirada occidental impuesta a ese supuesto Otro, quien es inventado y producido en el instante mismo de su representación.

Para introducir mi propuesta comenzaré hablando de dos artistas brasileños que han mostrado varias caras de este asunto. Hay que tener en cuenta que como brasileños su mirada hacia los indígenas y la afro-descendencia contiene el debate sobre la propia identidad nacional; pero ello no dista tanto de la posición de los intelectuales europeos del siglo XIX quienes en cada descripción de lo primitivo escondían una autodefinición desde lo civilizado y los valores del progreso. Pero mientras la mirada

europea hacia los indígenas se basaba en la separación y la diferencia, los discursos de la identidad brasileña desde los años veinte y treinta buscaban una supuesta integración de los colectivos afroindioamericanos. Fue entonces cuando se crearon las fórmulas mágicas de la “democracia racial” y/o mestizaje que pretendían un equilibrio y unidad para homogeneizar las identidades nacionales, y de paso, frenar posibles discursos de lucha basados en la diferencia racial, cultural o colonial. El asunto es complejo para ser desarrollado aquí críticamente, de manera que sólo nos centraremos en algunos aspectos del debate.

La artista brasileña Anna Bella Geiger trabajó en varias de sus obras sobre las imágenes estereotipadas de los indígenas en Brasil, a veces tomadas de postales turísticas y otras de documentos etnográficos. Sus trabajos a menudo son imágenes dentro de imágenes. En *História do Brasil* Ilustrada em Capítulos de 1975 las fotografías de mujeres indígenas son mucho más objetuales que el retrato occiden-



Pedro Lach
Back Mirror/Espejo negro 2009



tal ya que están desgastadas, dobladas, viejas, usadas, además presentan otro tipo de feminidad, la que se vincula a lo natural. Las fotos ciegan un rostro andrógino recorrido por un tubo que podría ser quirúrgico, es decir, es un retrato vinculado a la ciencia, a lo artificial, a una identidad construida. Como resultado ninguna de las dos representaciones, ni la indígena (relacionada con lo natural), ni la occidental (relacionada con lo artificial) parecen estar completas.

Las primeras están estropeadas, evidencian con el roto la superficialidad, la bidimensionalidad de la imagen. La segunda está opacada, su visión ha sido sustituida por la representación, no se sabe si ve a través de las imágenes o si es cegado por ellas. Efectivamente el sujeto ya no puede representarse a sí mismo o representar al otro de forma total; es lo que Homi Bhabha denominó metonimia de la presencia, tomar la parte por el todo. Lo que Bhabha sugiere es la

“imposibilidad de pedir un origen del Yo (Self), (o del Otro) dentro de una tradición de representación que concibe la identidad como la satisfacción de un objeto de visión totalizante y pleno”³.

Bhabha habla del I (Yo en inglés, el Yo de la Literatura inglesa) que en su pronunciación como EYE (ojo en inglés), vincula el lugar y el momento en el que el sujeto trata de ver al Otro que en verdad se delata invisible una y otra vez ante él. Es al mismo tiempo El Ojo/Yo que no puede verse a sí mismo, que no puede conocer su “posición imposible de enunciación”. Por eso mirar al Otro es como mirarse a uno mismo, ambos son inapreciables para el Ojo/Yo (I): “ver a una persona desaparecida es transgredir

esa demanda; el Yo (I) en la posición de dominio es, en ese mismo momento, el lugar de su ausencia, su representación (Bhabha; 2002: p.68). El burgués poscolonial y el intelectual metropolitano tienen en común que ambos se han fascinado por la alteridad. Ambos, el Otro y el que lo representa estarán condenados a esa misma parcialidad, como en la imagen que presenta Anna Bella. Dice Bhabha:

“lo que enfrenta al lector en el retrato incompleto del burgués poscolonial (que se parece asombrosamente al intelectual metropolitano) es la ambivalencia de su deseo por el Otro (...). Esta perturbación de la mirada voyerística establece la complejidad y las contradicciones de su deseo de ver, de fijar la diferencia cultural en un objeto contenible, visible. El deseo del Otro es duplicado por el deseo en el lenguaje, que escinde la diferencia entre Yo (Self) y el Otro de modo que ambas posiciones son parciales; ninguna es suficiente en sí misma (Bhabha; 2002: p. 72)

3 Bhabha, Homi, “El lugar de la cultura”. Buenos Aires, Manantial. 2002, p.68. Para estas reflexiones Bhabha parte de un poema de Bombay Adil Jussawalla quien habla del desaparecido en la identidad de la burguesía poscolonial. Así como los de M. Jin, Strangers on a Hostile Landscape, en R. Cobham y M. Collins (eds), Watchers and Seekers, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978.

Especialmente me interesa la operación de cómo el sujeto colonial ha sido separado del lugar de enunciación, y ha sido reducido a objeto de estudio. Esta es una de las herramientas más clásicas de dominio colonial. De esta manera se niega la posibilidad de comprender esa otredad como productor de conocimiento capaz de afectar y alterar nuestras estructuras y como parte de nuestra propia historia: tanto que estas representaciones han sido condenadas a pura parcialidad y su ausencia es evidente en los silencios de la historia.

Dada la compleja naturaleza de este debate se han llevado cabo numerosos debates sobre cómo exponer esos objetos y los diversos pecados de los Museos Etnográficos y Antropológicos. Se ha debatido nuestro derecho a representar a los Otros, a hablar por/sobre los otros⁴. Si se debe priorizar el objeto en sí y usarlo de transporte para una experiencia estética; si se deben mantener aislados para así poder analizar e historizar cuestiones formales y técnicas; o por el contrario si se debe priorizar la

contextualización de esos objetos de alguna manera. Se ha debatido sobre cómo librarse del exotismo y de cómo explorar los modos de comprender la mirada para ser coherente con las formas de representación de otras culturas. También se ha hablado de la importancia de no cometer el error de reemplazar el significado que estos objetos toman en la cultura de origen por el significado estos tienen en la nuestra. Se ha criticado cómo nuestras propias concepciones occidentales sobre lo que es el “otro” desde la sexualidad, la clase social, la raza y especialmente la diferencia colonial a menudo están condicionando estas formas de ver y mostrar otras culturas y de cómo un posible modelo de exposición etnográfica podría ser aquel que toma como punto de partida la reflexión sobre la naturaleza misma de la representación.

En este sentido estoy de acuerdo con las conclusiones de Ivan Karp donde apunta a cómo estas culturas, más que ser estudiadas deberían ser un punto de partida para reorganizar nuestras propias

categorías, donde: “las exposiciones ‘cross-culturales’ presentan crudos contrastes entre lo que sabemos y lo que necesitamos saber; el reto de reorganizar nuestro conocimiento/epistemología se vuelve un aspecto de la experiencia expositiva en sí misma. (...) Las audiencias tendrán dos alternativas: o definen su experiencia de la exposición para concordar con sus previas categorías de conocimiento, o reorganizan esas categorías para concordar mejor con su experiencia”⁵. Cildo Mereiles ya hablaba de esto en los años sesenta, cuando aludía en una de sus obras a una región mítica que no aparece en los mapas, llamada Cruzeiro do Sul, aludiendo al exterminio indígena durante la colonización portuguesa y española⁶. Realizada en 1969 es un minúsculo cubo de madera (9 x 9 x 9 mm), hecho de pino y de encina de roble, que contiene según Cildo Meireles, “la idea de la dimensión de energía contenido en un cuerpo mínimo”, por eso ha de ser siempre mostrado en una sala muy grande del Museo. Dice Meireles:

“Para los Tupis, la encina y el pino son árboles sagrados. Los jesuitas tradujeron las divinidades que esos indios adoraban en una única divinidad, Tupã, rey del trueno, cuando en realidad el significado Tupi era más complejo. Los árboles eran sagrados por causa de la fricción entre ellos: si refrotamos un pedazo de encina contra uno de pino, el palo quemará. Era por tanto el sagrado conocimiento de que el fuego podría ser producido así”.

4 Esto es un viejo debate también en el ámbito artístico y que los artistas comenzaron a interesarse desde los años 80 por los grupos sociales, muchas veces trabajado con ellos.

5 “Cross-cultural exhibitions present such stark contrast between what we know and what we need to know that the Challenger of reorganizing our knowledge becomes an aspect of exhibition experience. (...): either they define their experience of the exhibition to fit with their existing categories of knowledge, or they reorganize their categories to fit better with their experience.” Karp; 1991: p. 23

6 Dos Anjos, Moacir. Babel, texto inédito. Ver también catálogo de la exposición *Information. Museum of Modern Art. 1970*

La obra se inscribe dentro de una preocupación por comprender la realidad del indígena en un momento especialmente marcado por los grandes proyectos del gobierno en el Amazonas. Meireles quien creció en el seno de una familia de indianistas, explica esta obra a través de la experiencia de su padre.

“Este trabajo hace referencia a una región llamada Bico do Papagaio que es una puntilla del estado de Goiás, que ahora es Tocantins, Maranhao y Pará; de cierta forma mi historia personal pasa por ahí. Un día mi padre recibió un telegrama de un pastor denunciando una masacre en la región. Mi padre fue enviado para allá para hacer un informe administrativo. Cuando llegó, acabó involucrándose en la causa, lo que acabó hasta afectando su carrera. Descubrió que la masacre era la segunda contra un mismo grupo de indios. La primera había ocurrido unos 15 años antes, realizada por un grupo de terratenientes liderados por Raimundo Soares. Ese grupo de hacenderos estaba interesado en las tierras

indígenas (como siempre éste es un problema fundamental en el mundo, en Brasil y fuera de Brasil). Se reunieron, alquilaron un avión para sobrevolar la región de la aldea arrojando ropa infectada: guerra bacteriológica. En 15 días la población fue reducida de cuatro mil a cuatrocientos habitantes. De los que sobraron, la mitad enloqueció, salió andando, o se volvió alcohólica. Mi padre descubrió que hubo un primer crimen y después el segundo. Cuando hizo pública esta historia transformó la investigación administrativa en policial, llevando el responsable al Tribunal. El tipo fue juzgado, condenado, y por primera vez en Brasil alguien fue condenado por matar un indio. *Cruzeiro do Sul*, que forma parte de mis trabajos de arte físico, tenía como objetivo hablar de eso”⁷

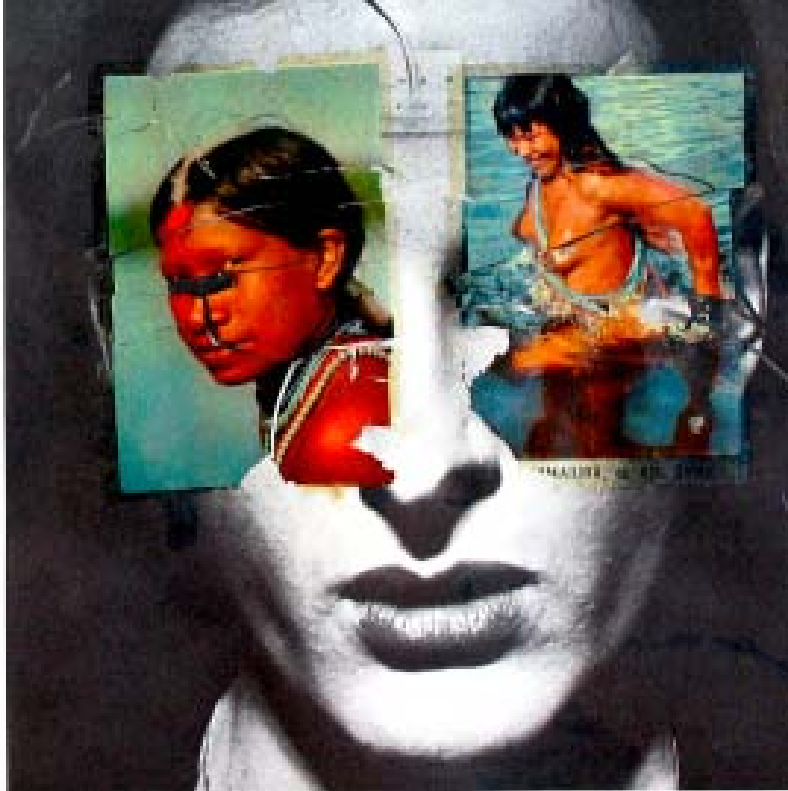
7 Ver Malhas da liberdade. Entrevista com Cildo Meireles:

<http://grabois.org.br/>

<http://www.vermelho.org.br/>

“Esse trabalho faz referência a uma região chamada Bico do Papagaio que é uma pontinha do estado de Goiás, que agora é Tocantins, Maranhão e Pará e que, de certa forma, minha história pessoal passa por lá. Um dia meu pai recebeu um telegrama de um pastor denunciando um massacre na região. Meu pai foi enviado para lá para fazer um relatório administrativo. Quando chegou, acabou se envolvendo na causa, o que acabou até afetando sua carreira. Ele descobriu que o massacre era o segundo contra um mesmo grupo de índios. O primeiro tinha acontecido uns 15 anos antes, por um grupo de fazendeiros liderados por Raimundo Soares. Esse grupo de fazendeiros estava interessado nas terras indígenas (como sempre este é um problema fundamental no mundo, no Brasil e fora do Brasil). Eles se reuniram, alugaram um avião para sobrevoar a região da aldeia jogando roupa infectada: guerra bacteriológica. Em 15 dias a população foi reduzida de 4 mil para 400 habitantes. Dos que sobraram, metade enlouqueceu, saiu andando, ou, se tornou alcoólatra. Meu pai descobriu que tinha havido este primeiro crime, e o segundo... Quando ele levantou essa história, transformou o inquérito administrativo em policial, levando o responsável ao Tribunal. O cara foi julgado, condenado, e, pela primeira vez no Brasil, alguém foi condenado por matar índio. *Cruzeiro do Sul*, que faz parte dos meus trabalhos em arte física, tinha como objetivo falar disso”

8 Brett, Guy cinco abordagens en Cildo Meireles, Strasbourg. Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 2003. p. 108.



Anna Bella Geiger

História do Brasil Ilustrada em Capítulos 1975

Parte de la obra de Meireles a menudo se ha centrado en cuestionar los parámetros de medición y comprensión del mundo, la forma de cartografiar, la temperatura, el peso, el tamaño, las fronteras, los datos, en definitiva la ciencia. Por ello *Cruzeiro do Sul* es un paso lógico en su búsqueda por poner a prueba los parámetros occidentales, esta vez desde otras formas de pensamiento. La táctica de mostrar lo pequeño ante lo inmenso es también una manera de engrandecer su fuerza. El precario cubo funciona como signo de lo local, la epistemología indígena, como espacio de condensación de una energía⁸ que contiene en sí mismo

la densidad peligrosa del fuego: el potencial de otra cultura, de otra forma de conocimiento que desafía a la occidental y a sus espacios de poder. Si el cubo lleva consigo el secreto del fuego, ello amenaza con hacer estallar al Museo que representa uno de los más eficaces agentes epistemológicos occidentales que explican, ordenan y categorizan el conocimiento y la cultura. Entonces la propuesta de Meireles tiene que ver con ver ese cubo como algo que puede amenazar nuestras estructuras de conocimiento, en lugar de presentarlos como un objeto de estudio, lo considera productor de conocimiento, un espacio de enunciación que pone en peligro el nuestro

Lavine y Karp muestran varios ejemplos de exposiciones realizadas en Occidente acerca de pueblos indígenas o lo que llamamos "otras culturas" y de cómo en algunos casos estos colectivos reclamaron su derecho a intervenir en estas representaciones: "necesitamos experimentos en los que las obras de arte expuestas estén or-

ganizadas de acuerdo con las categorías estéticas de las culturas de las que derivan"⁹. En ese sentido también deberíamos explorar otras formas de entender la mirada. Mathew Rampley mostró en la revista de Estudios Visuales otras formas de entender la visualidad, por ejemplo el pueblo *Baule* de la Costa de Marfil para quienes hay una jerarquía específica del ver y las cosas más importantes han de ser escondidas, guardadas y por tanto no están disponibles a la mirada. Otro ejemplo es el arte que se produce en los alrededores del río Sepik en Nueva Guinea, donde lo importante no es la producción de esculturas (*gwalndu*) sino la situación social más amplia en la que estos son producidos y después utilizados. De forma que la comprensión de cada artefacto requeriría necesariamente de un "análisis situacional". Rampley reivindica que los Estudios Visua-

9 "For example, we need experiments in which the art work is organized according to the aesthetic categories of the cultures from which it derives" (Karp; 1991: p.7)



Pedro Lasch
Back Mirror/Espejo negro 2009

les necesitan de “un compromiso más riguroso con la observación etnográfica” para poder comprender la cultura visual de otras culturas. Yo diría que los estudios etnográficos podrían necesitar de los visuales y otras disciplinas para comprender las implicaciones políticas de sus formas de exhibir.

Si bien estamos de acuerdo en que, como indican Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh etc... sobre que la colonialidad es una *ideología*, la otra cara inseparable de la modernidad, no meramente

un pasado histórico, sino su propia condición, y sobre todo algo que continúa vivo actualmente, la primera tarea sería comprender como los Museos Etnográficos están contribuyendo a mantener esas estructuras: especialmente porque su existencia es resultado directo de nuestra historia colonial. De eso precisamente quería hablar Pedro Lasch en su exposición Black Mirror/Espejo negro en el Nasher Museum de Carolina del Norte. Coincidiendo con la exposición de Velázquez y el Greco, el artista, en una sala adyacente organizó algunas piezas precolombinas de la colección del museo para realizar su instalación.

En ella todas las esculturas precolombinas están instaladas en peanas dándole la espalda al espectador. En lugar de ello están enfrentadas a unos espejos negros donde se pueden apreciar retratos de conquistadores, religiosos y otras imágenes del siglo de Oro Español. En el medio de la sala hay un “Espejo de Claude”, un espejo negro de los usados especialmente entre los siglos XVIII y XIX por ex-

cursionistas y pintores para captar paisajes. De esta forma Lasch está poniendo al mismo nivel esta búsqueda de lo pintoresco con la mirada hacia otras culturas. La instalación es compleja y nos llevaría mucho tiempo detenernos en todos los detalles. Walter Mignolo reflexionó sobre esta instalación simulando un diálogo entre un historiador del arte, un arqueólogo y él, cuyo principal proyecto teórico desde hace más de una década defiende la “descolonización del saber y del poder”. De esta forma metafórica en el texto trata de poner a dialogar disciplinas, formas separadas de comprender la historia y las sociedades un problema que también afecta a la academia española. Este aislamiento propicia puntos ciegos en nuestra comprensión de la historia. Mignolo insiste en la idea de desaprender el museo: para ello Lasch confronta una exposición de Velázquez y el Greco y las imágenes del siglo de Oro capturadas en los espejos negros no sólo con el genocidio y expolio de la colonización española, sino especialmente con el

dispositivo museístico y su forma de aislar los objetos. Lasch por tanto, en este diálogo de mundos está ampliando esos marcos de lectura a los que me refería, no sólo hablando de la historia española sino también de la de los pueblos mayas y aztecas.

Enrique Dussel habla de Trasmodernidad para reconceptualizar la idea de una modernidad que se ha entendido como construida unidireccionalmente desde Europa hacia el resto del mundo, cuando más bien este fue un proyecto conjunto que no hubiese sido posible sin una de las partes, sin América Latina desde 1492.

Es interesante que esta exposición se llevase a cabo “de-forma-paralela” y en una sala adyacente a la retrospectiva dedicada a El Greco y a Velázquez. En sí mismo esto podría bien ser una metáfora del lugar que ocupan los museos que más directamente están lidiando con cuestiones que tienen que ver con nuestro pasado colonial: Madrid, nuestro principal museo (el Museo del Prado) no tiene apenas referencias a nuestra historia co-

lonial. El Museo de América es el destinado a realizar esa tarea de explicarlo: lo primero que se hace evidente es la diferencia de recursos y atención con respecto a los más importantes museos de Madrid. Sólo hay que fijarse en la posición geográfica periférica en la que se encuentra. No me quisiera detener aquí. Esther Gabara está realizando un análisis de esta interesante cuestión que ayudará a comprender cuál es la posición de España y sus museos ante su historia y sus presentes relaciones con la colonialidad.

Cildo Meireles realizó en 1971/1973 *Inserções em Circuitos Antropológicos: Black Pente* es una obra sencilla pero al mismo tiempo bien compleja. La imagen de este peine fue publicada en 1975 en la revista *Malasartes*. El propio título despliega una cadena de significados que alternan entre la historia del arte, el espacio antropológico y la disidencia política. Black, negro en inglés, Pente, peine en portugués: Peine negro, peine para negros, o también ¿pinturas negras? Así mismo y siguiendo el juego de la con-



Cildo Meireles

Inserções em Circuitos Antropológicos: Black Pente 1971/1973

fusión sonora provocada por la mezcla de lenguajes de *Black Pente* podría significar pintor negro, o incluso Panteras negras.

A esta obra le precedían los ya clásicos *Inserções em Circuitos Ideológicos* que realizó desde 1970 y que básicamente consistían en la proposición de un método para escribir mensajes en los billetes y las botellas de Coca-Cola, mensajes anónimos que se insertarían después en el circuito habitual. En el caso del billete la famosa frase “¿Quién mató a Herzog?” se refería al asesinato de los militares a un periodista durante interrogatorios. *Black Pente* se volvió a publicar en el número 5 de la revista *Item* en 2002 e iba acompañada de un texto:

“Proyecto de producción y distribución a precio de costo de peines para negros. En las serie *Inserções em Circuitos Ideológicos* el dato fundamental es la constatación de la existencia de lo(s) circuito(s), y la inserción verbal constituye una interferencia en ese flujo de circulación, esto es, sugiere un acto de sabotaje ideológico contra el circuito establecido. Ya en *Inserções*

em Circuitos Antropológicos (Black Pente, Token), importa más la noción de “inserción” que la de “circuito”: **la confección de objetos, elaborados en analogías con los del circuito institucional, tiene por objeto inducir a un hábito y de ahí, a la posibilidad de caracterizar un nuevo comportamiento.** En el caso específico de *Black Pente*, el objeto trabaja para la afirmación de una etnia”¹⁰.

El peine por tanto, ya no se inserta en el circuito ideológico social (como la botella de Coca-cola o los billetes en los que se imprimían frases) sino que se introduce en una disciplina: en la antropología. La actualidad del peine es casi anti-antropológica; por eso trata de crear una interferencia dentro de los valores de esta disciplina relacionados directamente con la neutralización de un Otro al que se le ha negado la agencia histórica y la subjetividad. La forma neutra de presentación estaría cerca del método de clasificación de objetos, descontextualizados de su medio y recontextualizados en una vitrina donde el tiempo y el espacio tomarán la forma de vaciados

datos técnicos. Esa neutralidad ironiza sobre las pruebas científicas que trascienden el presente, que niegan su coetaneidad, es decir, que se presentan como anacrónicas. Por eso podría ser una burla a aquella búsqueda de elementos ancestrales, originarios y remotos en el tiempo con los que identificar una negritud que está muy viva ahora en el contexto específico de Brasil¹¹. Esta obra coincide con el inicio de la politización de los colectivos afrobrasileños que todavía hoy sigue siendo cuestionada por quien defiende la idea de mestizaje como un patrimonio de la cultura brasileña. Si todos son mestizos no habrá entonces una raza diferenciada. Sin embargo estas categorías homogeneizantes a menudo encubren desigualdades bajo nostálgicas narrativas latifundistas que aluden a la tradición. Como ha defendido el educador quechua Armando Muyolema, dentro de los discursos nacionales, la idea de mestizaje significaba una renuncia de los colectivos indígenas a su propia identidad.

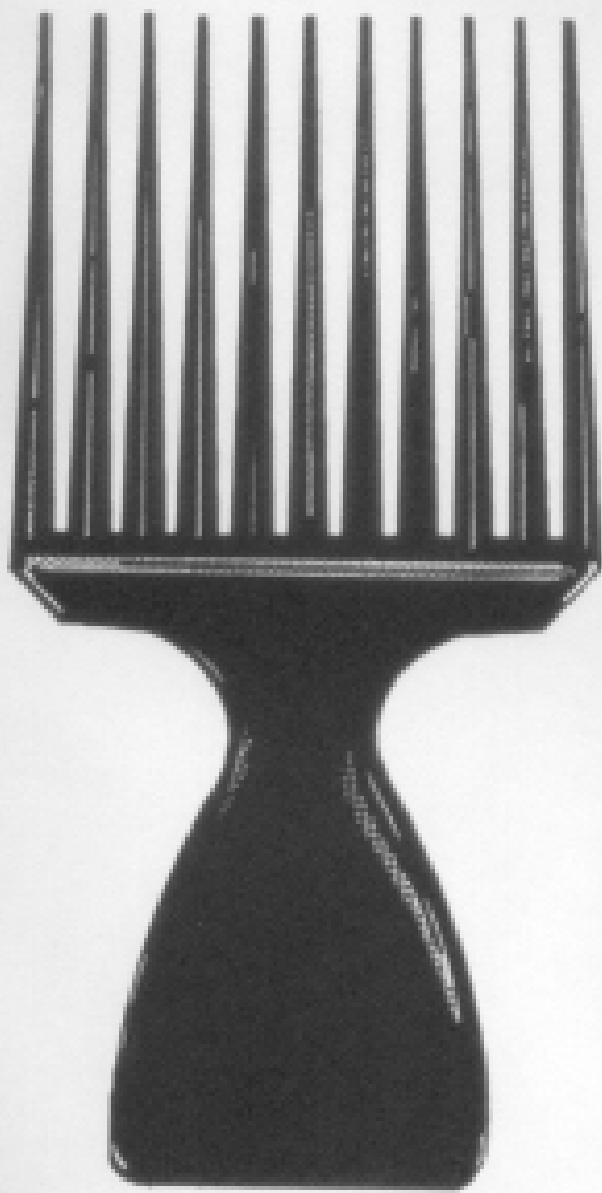
La sensualidad de las formas del peine dialogan con el carácter exótico de las pinturas negras europeas de principios de siglo que se vincularon con el sueño antropológico colonial; pero más allá de esa exotización del pintor negro (Black Painter), así como la si-

10 "Inserções em circuitos antropológicos: Blak Pente, 1971/73. Projeto de produção e distribuição a preço de custo de pentes para negros. Na série Inserções em circuitos ideológicos o dado fundamental é a constatação da existência do(s) circuitos(s), e a inserção verbal constitui uma interferência nesse fluxo de circulação, isto é, sugere um ato de sabotagem ideológica contra o circuito estabelecido. Já nas inserções em circuitos antropológicos (Black Pente, Token), importa mais a noção de inserção, elaborados em analogia com os do circuito institucional, tem por objetivo induzir a um hábito e, daí, à possibilidade de caracterizar um novo comportamento. No caso específico do Black Pente, o projeto trabalhava no sentido de afirmação de uma etnia" Cildo Meirles. Revista Item. Nº 5, fevereiro de 2002. p. 61

11 Quiero agradecer al artista Francisco Tropa la productiva conversación que tuvimos sobre esta obra que me ayudó enormemente para comprenderla.

Cildo Meireles
Cruzeiro do Sul 1969





Pedro Lach
Back Mirror/Espejo negro 2009

militud del peine con la forma de una brocha de pintor habla de un agenciamiento histórico/político y, por supuesto, artístico; el peine se revela finalmente como signo que, una vez más, condensa un potencial político por estallar: El peine, the Afro Comb, con púas metálicas y con un puño en el

mango era un signo político en los años sesenta, un símbolo del Black Power, que en algunos casos fue considerado como arma en las redadas policiales racistas. Era por tanto un signo ancestral de unión que también circulaba por las calles como señal de reto. En definitiva su obra contiene **el duelo entre** el método “científico”, que nos remite a los peines originarios africanos del siglo XIV-XV, que son objetualizados en un archivo, en confrontación con la emergencia del colectivo como actor político.

Finalmente en esta colocación neutra se revela como signo diabólico de presencia política, como peligrosa aparición y emergencia expresa de un grupo social en lucha. Desde el momento en que el antropólogo debe asumir los momentos de rebelión ya nunca más podrá considerar a estos grupos “como si llevaran una existencia natural” dice Veeda Das, y es a partir de entonces que deberá considerarlas como entidades históricas/políticas. “Ya no es posible seguir pensando, por ejemplo, en las tribus o grupos que pueblan las

regiones montañosas, y que están siendo despojados de sus derechos a los bosques (Guha), como habitantes de un mundo meramente natural¹². Es su misma relación con la naturaleza la que resulta destruida con la promulgación de nuevas leyes que favorecen el uso comercial de los bosques en lugar de su conservación como hábitat de las tribus" (Das; 1997: p. 283). Por eso la metodología del Subaltern Studies, antes de considerar a los pueblos que viven en armonía con la naturaleza como sumisos a las leyes divinas, ahora considera el pasado de estos grupos como un antecedente a los actuales "contratos" que se ven obligados a realizar con las instituciones; por ello se centran en los informes judiciales, expedientes y todo tipo de burocracia.

12 Veena Das, La subalternidad como perspectiva 1989, en Rivera Cusicanqui, S y Barragán R. (eds). Debates post-coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad. La Paz, Sephis/Aruwiki, 1997., p. 281.

<http://www.sephis.org/es/node/340>

Llegamos al último objeto de nuestra colección: el quipu y a través de él una posible propuesta para modelo de Museo Etnográfico.

La colección más grande de quipus está en el *Berlin Ethnologisches Museum* con 298 ejemplares. Este es otro objeto que como el cubo de madera podría condensar una gran cantidad de significado poético y político tanto en el pasado, como en el presente. Se usaba en las civilizaciones andinas (imperio Inca) como sistema de contabilidad pero también como una forma de escritura mediante nudos en unas cuerdas de lana o algodón en varios colores. Quipu en quechua significa nudo, el objeto consta de una cuerda principal que se va ramificando en otras cuerdas de colores, formas y tamaños. Los hay muy sencillos o muy complejos. Algunos estudios (William Burns Glynn) interpretan esos nudos como señas para recordar acontecimientos, especialmente porque existen millones de combinaciones de colores, tipos de cuerdas y ataduras; las distancias de las cuerdas muestran que podrían

ser interpretados como tipo de escritura inca. Los conquistadores españoles destruyeron o quemaron el uso de los quipus porque temían que fuesen usados para transmitir mensajes secretos. En seguida fueron identificados con “cosas del demonio”. Lo cierto es que los quipus no han sido del todo comprendidos en la actualidad.

Varios teóricos postcoloniales, especialmente de la India, se han interesado por los rumores y los signos que circulan previamente a las rebeliones coloniales. Homi Bhabha hablaba de este fenómeno y cómo el rumor y el pánico irrumpieron en el discurso histórico, cómo la indeterminación se instaló como discurso social, pero sobre todo su carácter performático y enunciativo. La circulación y el rumor se presentan como la materialización de ese espacio de enunciación colonial:

“Su adhesividad comunal intersubjetiva yace en su aspecto enunciativo. Su poder performativo de circulación resulta en la difusión contagiosa, “un impulso casi incontrolable de pasarlo a otra persona”. La acción interactiva del rumor, su *circulación y contagio*, lo vinculan al pánico, como uno de los afectos de la insurgencia. En momentos de crisis social, el rumor y el pánico son sitios dobles de enunciación que tejen sus historias alrededor del ‘presente’ disyuntivo o el ‘no-ahí’ del discurso”¹³

La cultura oral será uno de los terrenos privilegiados de la intransitividad del rumor. Lo popular también puede ser ese espacio donde se permite la aparición de aquello que los blindados y opacos relatos históricos oficiales no reconocen. Por tanto, lo oral y lo popular son otros espacios de preservación de la memoria, de un pasado que todavía está en duelo con la oficialidad y que se abre paso en los espacios informales del habla y de la performatividad cotidiana. No se trata de la labor del historiador que preserva lo importante, sino

13 Bhabha; 2002: p.95.

de una memoria que se resiste a desaparecer. Ese es el terreno en el que trabajaron los Argentinos Iconoclastas para realizar los mapas de la “historia Insumisa” durante el 2010, año de las celebraciones de los Bicentenarios de la Independencia de varios países en América Latina. Uno de los mapas tomaba como eje formal el quipu: “la trenza insurrecta”. A través del diálogo con colectivos y diversos agentes sociales realizaron una nueva cronología de las rebeliones afro/indoamericanas:

“Una cronología de los levantamientos populares desde la conquista en 1492 hasta la actualidad, y a la espera del **Pachakuti**, momento mítico en el que “el mundo se da vuelta”, lo masculino es femenino, arriba está abajo, la historia ya no es lineal, y los pueblos despiertan a una nueva conciencia para inaugurar un ciclo de transformaciones políticas y sociales. Pensamos que el pasado debe funcionar como memoria viva, actualizando un presente que nos encuentra en una

situación donde nuestro territorio continúa –como hace más de 500 años– configurado al servicio de minorías. Y si en un principio se rapiñaron las vísceras de los cerros –mediante la explotación en socavones y yacimientos de indios y negros esclavos arrancados de su África natal– hoy la exacerbación de un capitalismo globalizado que internacionaliza el proceso de producción de bienes y servicios, identifica a nuestra región como proveedora de recursos naturales que son saqueados, con el permiso del Estado Argentino, dejando sólo miseria, pobreza, depredación ambiental, etc.”

La propuesta de Inconoclastas promueve la creación de espacios colectivos para rescatar la historia, en definitiva de producción de esfera pública. Es a través de esta recuperación que se podrá renombrar el presente. Ello no es una estrategia expositiva nueva en lo que se refiere a la relación arte y política explorada desde los años setenta, pero sí podría serlo en cuanto a la negociación epistemológica con culturas que no

son hegemónicas; podría ser un punto de partida desde el que renombrar el Museo.

En un texto conjunto con Yayo Aznar nos parábamos a pensar sobre este asunto de la creación de esfera pública. Para ello, tomábamos como punto de partida la reflexión sobre la indigencia, un colectivo social que también vive en los márgenes de la ciudadanía. Tomamos como ejemplo paradigmático la exposición de Martha Rosler titulada “si vivieras aquí”: Esta ha sido analizada en numerosos foros sobre comisariado y sobre la relación arte y política. En lugar de presentar una serie de obras sobre la indigencia, la exposición se presentó como un espacio de encuentro e información sobre los diversos grados del problema de la vivienda y la carencia de hogar. La muestra se dividió en varias salas que abordaban diversas temáticas, y el espacio se utilizó para invitar a grupos sociales a participar en los debates de los asuntos presentados: por tanto además de la exposición se realizaron talleres y encuentros. Para nosotras este

trabajo era un buen ejemplo de las preocupaciones por crear esfera pública que en definición de Alexander Kluge y Oskar Negt¹⁴, es lo que podríamos llamar la fábrica de lo político: el lugar donde se produce. “Pero este espacio donde las políticas son posibles y comunicables aparentemente tienden a desaparecer (al menos en su definición tradicional) y la gente se ve privada de él. En principio no podemos dudarlo: para estos grupos sociales activistas la esfera pública es el producto político más fundamental que existe porque en términos de comunidad, de lo que tengo en común con otras personas, se trata de la base de los procesos de cambio social. Lo que, en palabras de Kluge y Negt, significa que *ya puedo olvidarme de cualquier tipo de política si rechazo producir esfera pública (...)*”. No se trataba entonces de trabajar en la esfera pública sino de producir esfera pública. Y esa es, precisamente, la propuesta de Inconoclasistas cuando realiza cartografías colectivas basándose en talleres y experiencias grupales.

Me gustaría tomar esta idea como punto de llegada: la posibilidad de usar también los museos etnográficos como un espacio para generar esfera pública; no se trata tan sólo de que consultemos con los colectivos o pueblos que representamos, sino que nuestros propósitos vayan más allá de considerarlos como objeto de estudio y tratar de comprender su cultura y su presencia hoy como parte de nuestra historia. Entonces quizás el debate vaya más allá de si debemos contextualizar esos objetos en el tiempo en contra de las visiones anacrónicas, o presentarlos aislados: la cuestión sería cómo comprender esas historias y culturas en nuestra historia occidental y en nuestros imaginarios, abrir no sólo su marco de narración sino también el nuestro. En resumen reorganizar nuestros saberes y narraciones, generar nuevos mapas de conocimiento, renombrar la historia.■

14 .- Kluge, a., Y Negt, o., *Public Sphere and experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. Hay una selección de textos de este libro llevada a cabo por Marcelo Expósito en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, Op. Cit., 2001, pp. 227 y ss.

[/http://avaxhome.ws/ebooks](http://avaxhome.ws/ebooks)

El Museo Nacional de Antropología de Madrid

Una experiencia intercultural



Vamos a tratar este tema desde la concepción de un museo de colecciones internacionales, que pretende comunicar una interesante experiencia particular que se ha tenido en relación con los herederos culturales de sus colecciones foráneas. Pondremos el acento en la recepción positiva de parte de la población emigrante, y en las exposiciones temporales realizadas con esa mirada interna (ver a los otros desde un nosotros).

El Museo Nacional de Antropología tiene como lema actual “Ven a descubrir otros pueblos y otras culturas”, pues custodia colecciones de objetos y documentos que corresponden a una notable variedad de pueblos de los cinco

continentes, y pretende mostrar la diversidad de las culturas existentes a lo largo del mundo. Y ello se pretende de un modo sistemático: tanto a través de la exhibición permanente y selectiva de sus fondos, como en sus exposiciones temporales. Igualmente se quiere ofrecer a su público visitante, a través de estos diversos pueblos, una visión global de la cultura para comprender comparativamente los objetos expuestos. De esta forma se procura -de un modo más eficaz que con palabras- que resulten más asequibles al público los valores del pluralismo cultural y de la comprensión intercultural, logrando contrarrestar la visión etnocéntrica generalizada de los "otros" que suele definir la mentalidad tradicional.

Por ello se trata de ser un museo conceptual y de reflexión que comunique y difunda conceptos antropológicos básicos por medio de objetos e imágenes de procedencias culturales diversas (generalmente foráneas), tanto en el tiempo como en el espacio -diacronía y sincronía, historia y antro-

pología-. Pues en él se abordan los fenómenos humanos, partiendo siempre de un principio globalizador de la cultura que dé sentido a cada uno de ellos en particular; lo cual se opone precisamente a una exposición indiferenciada de los objetos, fuera de su propio contexto socio-cultural, donde se valoren éstos por su interés individual (formal o estético), y no como elementos significativos dentro de las culturas representadas, reflejo por tanto de una realidad propia y particular.

Pero también pretende luchar de modo comprometido contra la xenofobia y el racismo propio de las sociedades metropolitanas, promoviendo la tolerancia y el interés vivo hacia otros pueblos y otras culturas, poniendo un énfasis especial en ello a través de sus diversas exposiciones y actividades culturales.

Ahora bien, en este momento de cambio espectacular en la circulación de los saberes debido a la revolución informática, el Museo no se limita a una visión nostálgica de las tradiciones perdidas; sino más bien quiere abrirse a una nueva función exploratoria, que mira atentamente al nacimiento de nuevas tradiciones y de otras formas de vida actuales, pues un museo antropológico no debe representar exclusivamente formas de vida tradicionales, muchas de ellas desaparecidas, sino reflejar la dinámica cultural y el proceso mismo de cambio ocurrido ante nuestros ojos.

Asimismo si se quiere un Museo para el siglo XXI con un profundo cambio en su discurso tradicional, no es entonces coherente preservar la separación e incomunicación entre distintos ámbitos geográficos (en particular los europeos y extraeuropeos), por la visión distante que de los otros conserva aún la mayoría de la población procedente de la cultura occidental, a pesar de que esa distancia real ya no existe, gra-

cias al progreso de la información. Actualmente el estudio de una y otra población (de dentro o de fuera de Europa) se hace en realidad mediante una misma metodología antropológica, e incluso la técnica expositiva en el Museo tiende cada vez a ser igual para ambos ámbitos (Fotografía 2). Efectivamente, el Museo Nacional de Antropología ya ha incluido en algunas de sus exposiciones objetos europeos, juntamente con los de los otros continentes, de que se ocupa.

Ahora bien, en esta época de cambio social que nos está tocando vivir (producto de la inmigración y de la crisis económica mundial), los museos antropológicos tienen que ser instituciones que fomenten también la integración cultural: y para lograrlo, no sólo tienen una responsabilidad institucional con sus habituales visitantes -que generalmente son miembros de la propia sociedad-, sino que también la tienen con los pueblos cuya cultura exponen. El interés constitutivo de la antropología occidental por el "Otro", y

por ende de los museos de esta disciplina, debiera ser el punto de partida para la incorporación de este “otro”, que debe ser representado en ciertas actividades del museo (la exposición y la investigación principalmente).

No obstante, hoy día muchos de los representados “otros” comienzan a acercarse a los museos metropolitanos cuando ven que se les acoge abiertamente, que hasta ahora no se le había tenido nunca en cuenta. Esto constituye una novedad casi copernicana respecto a un pasado no muy lejano, la cual conviene integrar

con los métodos museológicos tradicionales. Si una de las funciones principales de cualquier museo es conservar e interpretar sus colecciones para transmitir las intactas y vivas a las generaciones venideras, en los museos de antropología debiera haber un compromiso especial para acoger con respeto y sensibilidad a los herederos y vástagos mismos de las culturas de donde proceden originariamente sus colecciones, ya que nos pueden ayudar a interpretarlas mucho mejor.

Vista general de las salas



Ahora bien, ¿cuál es la forma más adecuada en los museos antropológicos para conjugar la responsabilidad que se tiene con ambos tipos de sociedades: la que recibe la información y la que la proporciona? La más idónea es hacer participar a los miembros de la sociedad informante en la realización de actividades en el museo, para que ofrezca su propia y actual visión de su cultura de origen (que a veces –todo hay que reconocerlo– no coincide mucho con la de sus antepasados, de donde proceden los objetos). Con frecuencia no están de acuerdo con la interpretación que de su patrimonio cultural se hace por parte de nuestros museos tradicionales, y por esta razón les entusiasma ser ellos los que den su propia interpretación y ofrezcan su propia representación. La búsqueda de la representación adecuada del “otro” es algo seductor en sí misma, pero no está garantizado que esta representación nuestra, obtenida a través de las colecciones museísticas, responda a la propia imagen de los actores y,

menos aún, a la de sus herederos, los emigrados a nuestro mundo.

De acuerdo a estos planteamientos y reflexiones, nuestro museo ha organizado ya diferentes actividades en las que han participado activamente miembros de las comunidades de emigrantes que residen en Madrid (saharauis, guineanos, filipinos), pues de esta forma lográbamos que nos dieran a conocer su visión y planteamientos propios: quiénes creen que son, y cómo son; cuál es su historia y cuáles son los elementos, valores y formas de expresión que les caracterizan; como asimismo cuál es su propia interpretación del patrimonio cultural. Algunos ejemplos de ello son las siguientes exposiciones (Los Saharauis).

Vida y cultura tradicional del Sahara occidental; África hace un siglo; o Filipinas. Tradición y modernidad), pero también se han organizado diferentes actividades culturales, ejemplo de ellas es un recorrido temático denominado Cuéntame tu en lo que crees, en la que se dio voz a personas que, desde su cotidianidad y experiencias de vida, utilizan o han utilizado objetos expuestos que están relacionados con sus creencias.

A modo de conclusión queremos reiterar nuestro axioma, enunciado al principio: que los museos no son sólo lugares a donde se va a contemplar (sea una obra de arte, objetos de la vida cotidiana u otro tipo de artefactos), sino que son también un medio importante de intercambio cultural y de desarrollo del mutuo entendimiento y de la cooperación entre los pueblos: o al menos entre individuos y grupos de esas diferentes culturas. ■■

Detalle de la sala de Asia



2.

Luis Gerardo Morales Moreno
Marc-Olivier Gonseth
Concha Martínez Latre

CUANDO LOS OTROS SOMOS NOSOTROS

Tensiones en las referencias culturales de los discursos de los museos

Nos planteamos debatir qué tensiones se crean entre los valores utilizados por la sociedad hegemónica y las contradicciones surgidas desde un pensamiento crítico.

Cómo convertimos en espacios donde se negocien significados, donde se contrarresten las distorsiones producidas por los discursos identitarios, rompiendo con discursos jerárquicos y autosuficientes

Luis Gerardo Morales¹, habló sobre los Orígenes de la museología mexicana y el Museo Nacional: de 1780-1940. Presentó el paralelismo entre la historia del Museo Nacional de Antropología y las inquietudes intelectuales y sociales de las élites académicas y políticas mexicanas que se plasman en los museos que custodian el patrimonio prehispánico e indígena. Hizo un recorrido por las etapas claves del actual Museo de Antropología del D.F.

Defendió que, para que el museo adquiera transcendencia social, debe asumir un sentido crítico, de transgresión y resistencia, en el que tal y como decía Edward Carr, el problema no es “de quien” son los objetos, sino “a quién” pertenecen las representaciones.

Marc-Olivier Gonseth², mostró el discurso alternativo propuesto por su institución, que ha optado por desarrollar un fuerte programa de exposiciones temporales bajo una corriente denominada museología de la ruptura. Esta propuesta pretende la participación activa de los ciudadanos propiciando la construcción de discursos abiertos. Expuso como, en su opinión, las exposiciones temporales son el medio más eficaz para transmitir estos discursos críticos junto a los catálogos escritos.

Durante el coloquio, Marc-Olivier Gonseth planteó que el problema no reside en una cuestión de denominación del Museo etnográfico, antropológico o de culturas del Mundo sino en la necesidad de mantener discursos críticos. Los participantes en el coloquio manifestaron de forma reiterada la necesidad de que los museos etnográficos muestren la realidad contemporánea en sus exposiciones, de manera que dejen de ocultarse temas de actualidad como las migraciones actuales, las nuevas religiones, las drogas, etc.

Se planteó que son las comunidades interpretativas las que transforman y producen el sentido de la exposición, de forma que lo importante no es lo que el museo dice, sino cómo la comunidad se lo apropia y qué hace con la información. El museo por tanto debería asumir entre sus principales funciones las de comunicar e interpretar, de manera que “exhibir” no sea solo “mostrar” cosas, sino discutirlas y ponerlas en diálogo con el espectador.

1 **Luis Gerardo Morales**, museólogo y autor de “Orígenes de la museología mexicana: Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940”

2 **Desde la colina: reflexiones sobre los monólogos y los diálogos en los contenidos de dos exposiciones del MEN Marc-Olivier Gonseth**. Director del Musée d'ethnographie de Neuchâtel

Julia A. Kupina³ conservadora del Museo de Antropología y Etnografía Pedro El Grande de San Petersburgo, defendió la recuperación del valor de la catalogación para el conocimiento de los objetos que conforman las colecciones de los museos. El primer catálogo de la Kunstkamera es del siglo XVIII, vinculado con la Academia de la Ciencia.

Observó que en los museos no sólo son de interés los objetos que se conservan, sino también los documentos administrativos y científicos, los cuales forman parte de su patrimonio. La historia de los catálogos de las colecciones etnográficas es en gran parte una historia de la formación de la etnografía y de su metodología.

En su conferencia planteó la importancia que adquieren los catálogos y los estudios paralelos realizados para su redacción, al poder ser incorporados a las actuales plataformas de comunicación en Internet. En la actualidad en la Web del Museo se pueden consultar 40.000 fotos.

Hizo hincapié en cómo la redacción de catálogos electrónicos exige ser muy objetivos y estandarizar la información; en esta tarea, cada museo tiene sus propios retos por las características de sus colecciones y por la formación de las personas que en ellos trabajan, los cuales en última instancia son el patrimonio más importante que los museos tienen para hacer accesibles sus colecciones.

La publicación de catálogos ya no es el único instrumento que tienen los museos para difundir y dar a conocer las colecciones del museo. El acceso electrónico a la información sobre las colecciones a aquellos que la demandan, elimina las dificultades que planteaba el trabajar sólo con las impresiones tradicionales en papel o a través de la consulta epistolar con el departamento correspondiente.

Sandra Ferracuti & Vito Lattanzi⁴ defendieron una relación más estrecha entre los museos de etnografía y el debate contemporáneo sobre la antropología y su herramienta más específica para

interpretar el mundo: la etnografía. Plantearon renovar un diálogo que ha sido crucial para el desarrollo de la disciplina en sí misma lo que puede de hecho, llevar a una experimentación conjunta más focalizada en las relaciones contemporáneas entre el museo y sus comunidades. Ya que a aquellos a quienes se les ha llamado "comunidades de origen" parecen estar cada vez más identificados con la expresión "comunidades patrimonio", expresión utilizada en el texto del Council of Europe's *Framework Convention on the Value of Heritage for Society* (Faro, Portugal, 2005) para definir y aclarar los principales actores sociales de las fricciones contemporáneas en torno al patrimonio.

Plantearon diseñar nuevas estrategias democráticas que permitan que los procesos contemporáneos entren en los museos, y la etnografía como perspectiva sea una herramienta crucial para este fin.

Concha Martínez Latre⁵ participó en los debates del encuentro planteando un tema que permite en-

tender de otra manera las colecciones de los museos y su propia existencia. Nos habló como colaboradora y estudiosa de los Museos del Alto Aragón de la manera en la que se han estado creando Museos etnográficos en pueblos españoles. Estos pequeños museos locales han recibido críticas desde la museología y la antropología, cuando sin embargo la creación y existencia de estos museos ponen en juego nuevos recursos de convivencia, de recuperación de memoria y de redescubrimiento de lo local y lo rural. Sobre todo son un ejemplo de desjerarquización del discurso museográfico, tema que suscitó un amplio debate en esta tercera sesión. ■■

3 Catálogo de la colección etnográfica: experiencias y perspectivas , Julia A. Kupina, Museo de Antropología y Etnografía Pedro El Grande, San Petersburgo

4 Comunidades culturales patrimonializadas, museos y "fricciones" del patrimonio Sandra Ferracuti & Vito Lattanzi Museo Nazionale Preistorico Etnográfico 'L. Pigorini', Roma

5 La musealización etnológica. Concha Martínez Latre, responsable sección Etnografía del Museo Zaragoza

Los Museos de historia mexicanos

Espejismos identitarios desde una museología subalterna en México



Museo Nacional Antropología

Esta breve comunicación sintetiza una serie de exploraciones desarrolladas a través de varios años sobre algunas representaciones historiográficas y museográficas de los nacionalismos culturales en México y América Latina. Hemos procedido mediante el estudio de las museografías históricas, etnográficas y arqueológicas durante un extenso periodo que va desde 1760 hasta 2010. Otro pilar de mis

investigaciones ha sido la comprensión de un modo de escritura de la historia nacional. Para ello, detectamos el surgimiento de un pensamiento y una serie de prácticas de conservación de la memoria que utilizaron el método histórico como un modo de establecer la homogeneidad de la sociedad civil moderna, especialmente durante los siglos XIX y XX, pero que se

acompañó también de una comprensión ideológica de la historia de México. Desde esta perspectiva, son conocidas las dicotomías de análisis sobre la rivalidad entre peninsulares y criollos o entre liberales y conservadores a fin de explicar el desenvolvimiento de México como país independiente del Imperio español desde 1821 hasta 1910. Las “invasiones” extranjeras, pillaje y saqueo que sufrió México especialmente después de la ruptura del pacto colonial produjeron tanto la ampliación de una economía-mundo, como la emergencia de resistencias y desviaciones de la modernidad capitalista. Durante ese lapso, se fraguó la forma republicana afincada en una reivindicación del pasado precolumbino.

LA MEDIACIÓN CULTURAL

SUBALTERNA

Nos interesa exponer en esta comunicación la manera en que una museología contemporánea, a la que calificamos de “subalterna”, permite un desmontaje de las imágenes museográficas hegemónicas de la representación histórico-etnográfica de México.

¿Por qué subalterna? Porque no nos situamos en la esfera del funcionalismo práctico con que se concibió a los museos, sobre todo, a partir de la 2ª Posguerra en 1946. Por varias décadas, se han confundido operaciones comunicativas con funciones administrativas. Al institucionalizarse el museo “fuera de Europa”, como canon estético de representación narrativa, se hizo de la reflexión museológica (arte, etnografía o ciencia), un conjunto predeterminado de las acciones de recolección, conservación, restauración, investigación, educación y exhibición de objetos. O mejor dicho, se hizo abstracción del lugar social de producción mediante un enfoque instrumental y técnico del quehacer museístico con pretensiones universales.



Así, el enfoque subalterno consiste en plantear que la museología debe insertarse en una bisagra paradigmática en que de un lado del Atlántico (Europa occidental), los mismos materiales antropológicos, como lo ha señalado Jesús Bustamante, pueden remitir en los museos a “lo exótico”, y a “lo autóctono”, en los museos de la orilla opuesta, “donde se identifican con lo propio y hasta con uno mismo”. Así, de un lado de la bisagra está la mirada europea sobre las artes primarias y la extrañeza de lo desconocido, y del otro, la mirada americana de lo que se considera

como propio, histórico y museable. Lo importante de este proceso que rechaza los esencialismos y la supuesta hibridez de los mestizajes, es que muestra la expansión del museo como una transferencia cultural que recrea sus formas, horizontes y prácticas en lugares diferentes.

El enfoque subalterno que asumimos tampoco se detiene en la bisagra civilizatoria de las transferencias culturales entre Europa, América Latina y el Caribe. Indaga también en el interior de los nacionalismos culturales que, como ocurrió en el caso mexicano, producen sus primeras museografías arqueológicas como actos de duelo de la sociedad rural indígena. Tanto el Museo Nacional de México, fundado en 1825, como el Museo Nacional de Templo Mayor, creado en 1987, emblematisan la diferencia entre la modernidad burguesa y el pasado remoto azteca. El viraje estetizante de la arqueología mexicana desde la creación de la Galería de Monolitos, en 1887, hasta su suntuosa escenificación en el Museo Nacional de Antropología en 1964, plas-



Centro de Exposiciones Bicentenario,
Tzompantli, Silao, Gto

ma la reivindicación de un pasado no europeo de teocracias sacerdotales y tiranías militares en Mesoamérica, bajo la forma de mitologías exóticas y arquitecturas monumentales que son la admiración de la mirada museográfica europea contemporánea.

Hasta aquí el museo aparece sólo como una reproducción del canon narrativo performativo del cameralismo centro-europeo. En el momento en que esos campos visuales etnográficos y arqueológicos fueron reapropiados y transformados por una lectura local, produjeron una de las representaciones simbólicas más exitosas de la América Latina republicana. Los museos arqueológicos, históricos y etnográficos de México, en particular, produjeron escape rates persuasivos de la modernidad poseedora de una tradición antigua, escindida del contacto español.

Hacemos museología subalterna porque desde los años de 1970 en adelante, tanto el giro comunicativo, como la expansión de la institución museística a la territorialidad y las comunidades cul-



Centro de Exposiciones Bicentenario, Tzompantli, Silao, Gto

turales subalternas, llevaron a una reflexión aguda sobre el malestar de los museos en la cultura occidental. En especial, el museo de arte ejemplificaba el elitismo con que esa institución había convertido en sagrados los gustos y caprichos de mecenas, corredores y curadores del arte moderno y contemporáneo. La llamada “nueva museología francesa” produjo otras modalidades de gestión. Al mismo tiempo, se atrevió a producir una epistemología especializada sobre el modo en que las exposiciones de objetos operan fundamentalmente como una estructura binaria: la del significado, por un lado; y la del sentido, por otro. Esta postura evolucionó hacia la década de 1990, a conce-



Bicentenario Centro de Exposiciones, Fachada, Silao, Gto.

bir el discurso museográfico como un lenguaje performativo.

Por su parte, los estudios de museos británicos, norteamericanos y canadienses fueron mostrando el lastre que arrastran las representaciones etnográficas por su procedencia naturalista y empirista, al mismo tiempo que la antropología interpretativa mostraba la importancia de la metáfora en toda recreación etnográfica. Si hay algo que caracteriza a los procesos sociales e históricos son sus intensas dinámicas culturales, las que no se ajustan al modo fijo de exposición de los museos “de la otredad”. Aves, mamíferos e insectos disecados, junto con maniquís y ambientaciones solitarias inmóviles no logran explicar la cotidianidad del lenguaje, ni las transformaciones de la vida urbana contemporánea. La histori-

cidad inmóvil y la atemporalidad de las expografías contradicen la vitalidad de la dinámica social.

Esto explica el surgimiento, en los últimos treinta años, de diferentes museologías además de la vieja y la nueva, la crítica, la social y, ahora, la subalterna. Esta última se ubica lejos del marco de los grandes centros de poder, conocimiento y gestión de las museologías anglosajona, angloamericana, francesa, centroeuropea, española, etcétera. Tampoco aspira a convertirse en una ciencia ni mucho menos. La museología subalterna consiste entonces en un enfoque específico, profundamente historiográfico y conceptual, sobre la manera en que las sociedades extra-europeas y post-coloniales adaptaron a sus estrategias comunicativas e intereses geopolíticos su devenir histórico y social.



Museo Emiliano Zapata,
Anenecuilco, Morelos

Se instala, por decirlo así, en una doble reflexión: 1) como discurso crítico de la herencia nacionalista, de cuna liberal y revolucionaria y, 2) como desconstrucción de sus mitologías más opresivas o menos democráticas. El museo histórico, en particular, se desempeña como una institución de servicio público, al mismo tiempo que despliega su poder persuasivo en la mediación cultural de la memoria social.

Por todo ello, la museología latinoamericana no debe ser pensada localmente ya sea por países, provincias o regiones porque ha alcanzado un lugar privilegiado de reflexión desde “su periferia”. El museólogo latinoamericano desde su mediación cultural subalterna se ha abierto al mundo, absorbiendo toda clase de influencias y devorando todos los temas.

LOS HIJOS DE LA MEDIA NOCHE PATRIÓTICA

Hace ya varias décadas, diversos intelectuales y pensadores de la India, educados en universidades británicas o norteamericanas utilizaron la noción de “subalternidad”, de origen marxista-gramsciano como una categoría histórica y un concepto analítico. Al respecto, cabe recordar la novela de Salman Rushdie, publicada en 1980, llamada “Hijos de la medianoche” (*Midnight's Children*). Esta tiene como principal objeto, por medio del “realismo mágico” literario, describir las aventuras y desventuras de un grupo de personajes que nacen después de la consumación de la independencia de la India. El personaje principal de la novela nace en la media noche del 15 de agosto de 1947, cuando se da el hecho histórico mismo y el movimiento de resistencia pacífica de Gandhi aparentemente había dado sus frutos. La novela de Rushdie es uno de los principales exponentes de lo que luego se conocerá como “literatura postcolonial” y marca el

hito de una nueva corriente que se encarga de explorar las sensaciones vividas por aquellos “hijos de la media noche”. 20 años después, Ranajit Guha, en su calidad de principal editor y cabeza fundadora del proyecto “Grupo de estudios Subalternos Surasiáticos” usará el título de la novela, en su aportación al compendio de ensayos sobre los estudios subalternos en Latinoamérica.

En el caso de México, a fines del siglo XIX, los “hijos de la medianoche” produjeron una historia científica de la Nación orientada a la exaltación de una épica patriota cuya narrativa maestra adquirió su clímax con las resistencias populares a las Intervenciones norteamericana y francesa de 1846-1848 y 1862-1867, respectivamente. El colofón de esos veinte años fue la adopción de un régimen republicano y una doctrina política liberal que marcaron hondamente la orientación ideológica de las políticas culturales en donde jugaron un papel crucial las mediaciones comunicativas de los museos, los libros de historia patria y los rituales cívicos (entre muchos otros).

De esta manera, la primera museología mexicana de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, entendía la historia de México mediante una representación pública de la misma. En el Museo Nacional de México de los años 1895-1940, nace la gramática objetivada de la historia pública. Mucho tiempo después, hacia el último tercio del siglo XX, debido a la profesionalización del oficio de historiar y en general de las ciencias sociales, se hizo notable la bifurcación entre historia científica y académica, e historia pública y patriótica. Se hizo compleja la distinción entre indigenismo y antropología del saber; entre nacionalismo de Estado e identidad popular; entre relato histórico y memoria conmemorativa.

Cuando situamos el museo como una forma de transmisión de relatos y valores patrióticos entablamos un diálogo con aquella museología anglosajona que planteó, desde 1971, la dicotomía del museo entre el templo y el foro. En ese momento, aparece en la museología la distinción entre aquellos museos que pertenecen al campo de la reproduc-

ción de lo sagrado (las colecciones patrióticas); y aquellos otros que aspiran a una comunicación social amplia (las expografías profanas). Aún así, quedó suspendida la cuestión del museo como reproducción social de las nuevas jerarquizaciones culturales de la dominación simbólica burguesa.

MEMORIA HISTÓRICA Y CONMEMORATIVA

En la modernidad de América Latina durante los siglos XIX y XX, la proliferación de historias patrióticas, museos y expografías de temas histórico-arqueológicos y republicanos ha desempeñado un papel crucial. Este movimiento cultural generalizado en lo que fueron los dominios del Imperio español, se orientó en su modernidad republicana hacia un rechazo intelectual de los lazos

con España. Durante el siglo XX, la adopción del concepto gálico de América Latina representó la negación completa de Hispanoamérica, mientras que en México se adoptó por mucho tiempo el indigenismo estético. En consecuencia, el parto de las naciones latinoamericanas debemos ubicarlo en un proceso más complejo irreducible a unas cuantas reliquias como la espada de Simón Bolívar, o el estandarte “guadalupeño” de Miguel Hidalgo. Las conmemoraciones recientes de los bicentenarios de “las Independencias” en México, Colombia, Venezuela, Ecuador, Argentina o Chile (inclusive la más reciente del Sesquicentenario de la Batalla de Puebla contra la invasión franco-austriaca del 5 de mayo de 1862), reiteraron el aferramiento de esos países a sus historias de héroes, guerras y luchas republicanas. En sus representaciones convirtieron su memoria moderna no sólo en el anhelo de un futuro promisorio, sino también en una comunicación intencionada del olvido ya fuera de su pasado virreinal, su ancestralidad autóctona o las derrotas infligidas por vecinos ex-



Uxmal, Yucatán

pansionistas. Los fastos cívicos han servido en varios de esos países para dos cosas: por un lado, para la conmemoración de la producción simbólica de los estados nacionales y las ciudadanías y, por el otro, para el uso público del museo-de-historia como una memoria sagrada, congelada (o petrificada) en el Espíritu trascendente de la Nación.

En las últimas décadas la historiografía de México ha demostrado que la adopción del concepto de nación en sustitución de la comunidad imperial dinástica fue consecuencia de las crisis del Imperio español durante los años 1808-1814 y 1820-1821. Esto significa que al igual que Colombia o Argentina, México nace con ese nombre como daño colateral de la invasión de las huestes de Napoleón I a España, lo que inicia el derrumbe geopolítico del régimen novohispano. Ese cambio de la fuente de poder condujo a una crisis de legitimidad del poder público constituido a partir de la proclamación de la primera República mexicana de 1824 que vaciló entre ése régimen y la Mo-

narquía constitucional hasta 1867. Este proceso condicionó diversas propuestas y ajustes de la soberanía política a través de nuevos actores y sujetos histórico-sociales.

Algo semejante ocurrió con otros países latinoamericanos cuyas identidades nacionales no fueron causa sino consecuencia de las guerras de independencia. En su reinención como naciones aprovecharon la educación pública y la proliferación de impresos, así como el uso de museos, censos y mapas para edificar un espejo homogéneo de sí mismos. De este modo, propiciaron la ficción historiográfica, etnográfica y museográfica de la preexistencia de las naciones anteriores a la Conquista española. Lo hicieron también mediante otras formas de representación, como fueron la novela histórica, la literatura romántica, la pintura, el teatro o la música.

La manera en que contribuyeron los nacionalismos culturales a subsanar la contingencia histórica de la modernidad republicana de Hispanoamérica constituye un capítulo fundamental de nuestra historia cultural e intelectual como

hispanoamericanos. Las conmemoraciones permitieron tejer continuidades en donde sólo había un tiempo dislocado, o simplemente discontinuo, como el que hay entre la América precolombina o virreinal y el siglo XX latinoamericano. Un rasgo característico de los museos histórico-nacionales fue la exclusión de temas contemporáneos. Especialmente en México, sólo importan como artefactos de representación identitaria las colecciones provenientes del mundo prehispánico, republicano y revolucionario (hasta 1940, aproximadamente).

México representa un caso muy significativo por la manera en que edifica una memoria conmemorativa y una cultura histórica nacionalistas en forma relativamente temprana a tono con el mundo europeo burgués. La memoria conmemorativa crea un nuevo escenario de culto iconográfico del poder ya sea del saber erudito, o de las modalidades institucionales. La disposición gráfica de “lo conmemorativo” activa la significación de la memoria histórica. Por eso cabe hablar de

una diferencia entre relato histórico y memoria conmemorativa. En la investigación historiográfica se desnuda la fábula o la leyenda para instaurar un saber histórico. En cambio, la memoria conmemorativa del acto de duelo ante la erección de monumentos; así como la conservación y exhibición de acervos y colecciones patrióticas, fijan el recuerdo en un espacio ritual de imaginarios.

LA CLAUSURA DE LA NUEVA MUSEOLOGÍA

Lo que denominamos como “orígenes” de la museología mexicana tiene su “comenzar-ahí”, en el ejercicio discursivo de las nociones de museo científico y museo patriótico lo cual situamos en la modernidad burguesa del periodo 1887-1940 porque reorganiza el tiempo mediante la producción de una cultura de la historia recordada, de la historia-monumento. Esta diferenciación topológica y no lineal distingue a mi enfoque de otros ocupados del tema con una clara ruptura metodológica. Lo que llama la atención es cómo

el modernismo arquitectónico del Museo Nacional de Antropología plantea un cambio radical en la comprensión de la arquitectura como nuevo lugar de referencia estética urbana, al mismo tiempo que sólo reproduce la ontología de la preexistencia de la Nación bajo la forma moderna de la política cultural de fines del siglo XIX. La sala de etnografía del segundo piso del Museo de Antropología atestigua la escisión entre el pasado y el presente de los pueblos autóctonos y hace patente su distancia con el México contemporáneo y su extrañeza ante la modernidad. ■■



Sala prehispanico imagen de
Carolina Notario

Desde la colina: reflexiones sobre los monólogos y los diálogos en los contenidos de dos exposiciones du MEN



Hoy en día existe una nueva tendencia en la museografía claramente orientada a promover la participación activa del público o de ciertos grupos de interés, no sólo en la visita al museo en sí misma, sino también en la co-construcción de su estructura conceptual.

Por ejemplo Laurier Turgeon, profesor de antropología en la Universidad Laval de Québec y que ahora es un muy conocido especialista en patrimonio cultural inmaterial, hace referencia a estas nuevas tendencias para convencer a sus colegas de que esta surgiendo un nuevo paradigma enfocado a la incorporación de la población local en la realización de los programas del museo, este cambio también se detecta en la demanda de los turistas, que como visitantes quieren ser parte del espectáculo, un espectáculo alimentado por nuevas propuestas que implican la acción y la proximidad.

Hace poco estuve en Marsella, donde muchos colegas discuten estas mismas cuestiones en el contexto de la creación del MuCEM (Museo de las civilizaciones de Eu-

ropa y el Mediterráneo). Hubo una clara oposición en la sala entre las personas que piensan que la museología es un proceso dirigido por especialistas y expertos y las personas que quieren deshacerse de este poder corporativo para dar más importancia a los grupos de personas que constituyen no solo sus audiencias sino también su inspiración y su razón de ser.

Personalmente, creo que hay una gran cantidad de ingenuidad implícita en quienes defienden la apertura total de las prácticas del museo, pero también estoy seguro de que hay muchas razones para cambiar la relación pasiva que todavía hoy se plantea como consecuencia de un contrato normalizado entre el productor y el consumidor de las actividades del museo.

Por lo tanto, se trata de entrar en esta discusión a partir de la situación a la que tengo que hacer frente en Neuchâtel, que no es la misma en un Museo Indio que en uno de los Estados Unidos ni de un ecomuseo en un territorio rural francés o español, ni de un museo etnográfico de un país que fue

una potencia colonial y que mantiene aún estrechas relaciones con las poblaciones que están bajo su control.

La cuestión que voy a tratar de analizar, siguiendo el argumento desarrollado por los organizadores de esta reunión es la siguiente: ¿quiénes son los “nosotros” dentro de la institución que trato de gestionar? y si existen diferentes tipos de “nosotros”, es decir, diferentes relaciones dialógicas que participen en este contexto que a priori puede resultar muy monológico.

1. El primer “nosotros” al que me quiero referir al que se relaciona con la historia del lugar del cual estoy a cargo, que conduce a una relación especial de la colina donde se instaló el Museo etnográfico de Neuchâtel y la ciudad que todavía proporciona apoyo al desarrollo de nuestra política museográfica.

La historia del MEN se remonta al siglo XVIII. Las primeras piezas que se entregaron a la ciudad de Neuchâtel en 1795, procedían de Gabinete de Historia Natural el general Charles Daniel de Meuron.

Después de haber sido trasladado y divididos en varias ocasiones, las piezas etnográficas fueron llevadas a la colina de Saint-Nicolas, a una villa donada a la ciudad de Neuchâtel por un rico comerciante que hizo su fortuna en Brasil, James-Ferdinand de Pury, y aquí es donde el MEN se estableció y se inauguró en 1904.



El Museo etnográfico de Neuchâtel en sus paredes originales (Archivos MEN)

El edificio destinado a exposiciones temporales fue construido en 1954-55. De forma rectangular y sin ningún tipo de ventanas laterales, el edificio representa una nueva forma de concebir las exposiciones etnográficas. El hombre detrás de esta idea fue Jean Gabus, quien fue conservador entre 1945 y 1978, que quería mostrar la vida cotidiana de forma dramatizada. En un

momento en que ni las agencias de viajes, ni la televisión, ni Internet bombardeaban a sus clientes con imágenes exóticas, estas exposiciones ambicionaban reconstruir de una manera espectacular las actividades y estilos de vida de las poblaciones lejanas.



El Museo etnográfico de Neuchâtel en su edificio actual (foto Alain Germond)

En 1981, cuando Jacques Hainard se convirtió en director del Museo, estas exposiciones exóticas se estaban quedando un poco fuera de lugar y los objetos de nuestras colecciones ya no eran capaces de demostrar lo que estaba sucediendo en el mundo. El nuevo director por lo tanto, llevó el enfoque de su predecesor hasta el extremo: las exposiciones fueron dramatizados como antes, pero en lugar de que hicieran referen-

cia a un entorno geográfico concreto apostó a través de temas e interconexiones que hicieran posible la integración de elementos procedentes de las colecciones con un amplio cuestionamiento a temas y conceptos centrales de nuestra sociedad.

Yo entré en dicho equipo en 1983, durante más de 25 años y muchas exposiciones, Jacques Hainard y yo hicimos nuestra la práctica de mezclar estilos abiertamente, en exposiciones llenas de contraste, donde insertamos objetos de nuestras colecciones, por su potencial simbólico y estético con objetos de la vida cotidiana, haciéndolos conversar como actores en un escenario, sobre los problemas contemporáneos.

A esta escuela de museología se la denomina Museología de la Ruptura

He aquí el credo que escribimos en 1995, Jacques Hainard y yo para la inauguración de la exposición llamada "La différence" (1995):

Exponer es perturbar la armonía.

Exponer es molestar al visitante en su comodidad intelectual.

Exponer es despertar emociones, la ira, el deseo de saber más.

Exponer es construir un discurso específico para el museo, compuesto por objetos, textos y escenografía.

Exponer es poner los objetos al servicio de un asunto teórico, de un discurso o de una historia y no lo contrario.

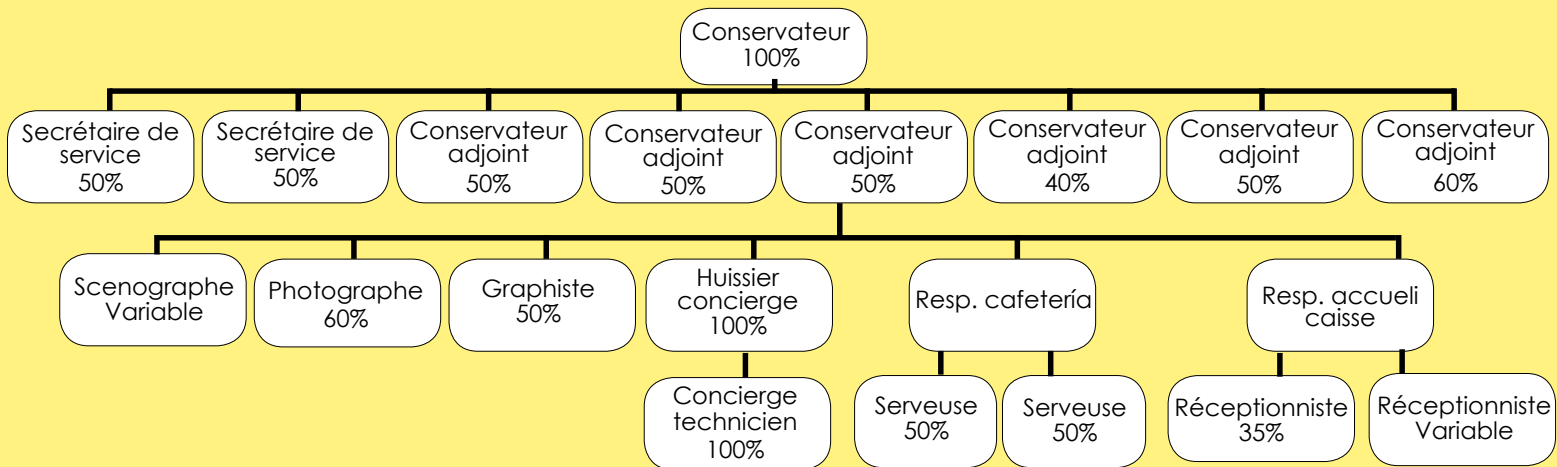
Exponer es sugerir lo esencial a través de una distancia crítica, manteniendo un punto de humor, ironía y burla.

Exponer es luchar contra las ideas preconcebidas, los estereotipos y la estupidez.

Exponer es vivir con intensidad una experiencia colectiva.

2. El segundo "nosotros" que tengo que mencionar aquí está constituido por las personas que me ayudan a hacer mi trabajo desde el año 2006, parte de ellos son muy activos en el ámbito de colecciones y otros se dedican más a la concepción de las exposiciones y a la organización de actividades culturales.

Organigrama de la casa:



Como se puede ver, somos un grupo relativamente pequeño de personas que trabajamos juntas. La mayoría de los empleados están a tiempo parcial.

En cuanto a las colecciones, el MEN alberga alrededor de 40 000 objetos, la mitad de ellos vienen de África. También tenemos colecciones de esquimales, de Asia, y de Oceanía, instrumentos musicales no europeos y objetos del antiguo Egipto.

Una mirada más atenta a las colecciones que son, después de todo, la razón de ser de una institución museística me lleva a las siguientes observaciones:

En primer lugar, la información que tenemos acerca de las piezas es a menudo muy escasa. De acuerdo con mi colega Roland Kaehr que ha estado trabajando con nuestras colecciones durante casi cuarenta años, el 10% de los objetos están bien documentados, ya que provienen de campañas de específicas de recopilación llevadas a cabo por los etnólogos locales, el 30% están correctamente docu-

mentadas, es decir que sabemos su origen, su fecha de llegada en el museo y tenemos algunas líneas de información acerca de ellos, el 50% carece de toda documentación salvo quien fue la persona que lo trajo y la fecha. El 10% restante están prácticamente indocumentados. En consecuencia, la mayoría de los objetos de nuestras colecciones sólo pueden ser analizados por su aspecto externo, por las descripciones y la información añadida por mis compañeros de trabajo o por investigadores externos que los estudiaron.

En segundo lugar, si se excluye el 10% de los objetos casi desconocidos, el 90% de los artículos de nuestras colecciones puede ser rastreado hasta la persona que los trajo al Museo. En consecuencia, la información más precisa y objetiva que tenemos se refiere a las diferentes personas que interactúan en el proceso de adquisición, desde el momento en que se adquirió hasta la entrada de los objetos en el museo. Por lo tanto, tenemos más información sobre la historia de las adquisiciones de las piezas que de la pieza en sí misma.

En tercer lugar, la mayor parte de nuestras colecciones son testigos de una época en que un gran número de teorías estaban basadas en la cultura material y en que la que los museos de etnografía no sólo eran un paso necesario e ineludible para la investigación de campo, sino también uno de sus principales objetivos. El interés en las armas y armaduras es testigo de las preocupaciones militares y coloniales de los siglos 19 y 20, mientras que el interés en los objetos cotidianos evoca los dioramas de los años cincuenta, y la fascinación por los procesos técnicos, que recuerda el enfoque monográfico de la etnografía.

En cuarto lugar, sabemos que nuestras colecciones no cuentan casi nada sobre el presente, el cual se encuentra bastante mal documentado en la mayoría de los museos etnográficos, como si el tiempo se hubiera detenido de repente, o como si sólo pudiéramos concebir museos de historia etnográfica. De hecho, la mayoría de los especialistas parecen centrarse o limitarse a las piezas más antiguas de sus colecciones, las cua-



Preparación de la exposición Helvetia Park, 2010 (foto de Alain Germond)

les corren menos riesgo de que los tiempos modernos las devalúen.

En el MEN, las colecciones tradicionales en pocas ocasiones han crecido a través de adquisiciones sino que en la mayor parte proceden de donaciones. Los únicos artículos actuales que conservamos son objetos que hemos comprado en varias tiendas en Neuchâtel para el desarrollo de nuestros proyectos museográficos. De hecho, desde 1984, fecha de nuestra exposición *Objets prétextes, objets manipulés* (*Objetos pretexto, objetos manipulados*), hemos decidido integrar en nuestras colecciones artículos comprados en los grandes almacenes con el fin de conservar los recursos de las exposiciones de la misma manera como lo habríamos hecho con otros objetos más valiosos.

3. El tercer “nosotros” que quiero mencionar está constituido por el equipo ampliado con el cual he creado el verdadero centro de nuestras actividades, que es nuestro programa de exposiciones.

Para resumir nuestro planteamiento, hacer una exposición signifi-

ca para nosotros la elección del tema adecuado, desarrollándolo alrededor de una historia o de un modelo teórico para situarlo después en tres dimensiones. Esto se hace siempre con una perspectiva crítica en mente, utilizando los ingredientes básicos de la museografía, que son objetos, textos y escenografía, a los que añadimos sonido e imágenes animadas, en la medida en que nos sirvan para ilustrar nuestras propuestas.

A través de este proceso, tratamos de utilizar nuestro espacio museográfico para desarrollar un discurso polisémico y polifónico, a la vez que poético, jugando con asociaciones mentales de imágenes que tienen que ser experimentadas y reconstruidas por nuestros visitantes.

Una pregunta que a menudo me hacen es: ¿cuál es su público objetivo, para quienes trabaja usted principalmente? Parte de la respuesta proviene de este tercer círculo del “nosotros”. La gente con la que estoy trabajando son las primeras personas a las que debo convencer del interés del tema

y de la historia que quiero contar con su colaboración. Y mientras que no estén convencidos, tenemos que rescribir nuestro guión. Pero cuando ellos creen y aceptan que estamos preparados para construir juntos, me dan su apoyo total para alcanzar nuestras metas y casi siempre llegamos más lejos.

Por lo tanto, no acepto la idea habitual de que el equipo de un museo es un montón de especialistas perdidos en sus pensamientos y conocimientos específicos. Al contrario, el equipo de un museo se constituye a partir del contraste y la complementariedad entre generalistas y especialistas (por lo general ambas cosas a la vez) que tienen un objetivo común, una propuesta creativa que trata de llegar a un público que no es completamente diferente ni completamente homogéneo. Y esta intención desde la que se genera la construcción concreta de un discurso en un espacio museográfico, marca la diferencia con todas las otras formas académicas y artísticas de las expresiones desarrollado por otras gentes.

En otras palabras, por mucho que podamos estar sometidos a las influencias del extranjero en nuestro lugar de trabajo y en nuestra vida privada, todavía damos sentido al mundo que nos rodea desde el contexto de nuestro propio entorno. Por lo tanto, en nuestro caso, es la gente de la colina que mira al mundo y lo transforma de acuerdo a su visión, que dan su punto de vista sobre los distintos aspectos materiales o simbólicos. En ningún caso hemos tratado de representar el mundo en su realidad intrínseca.

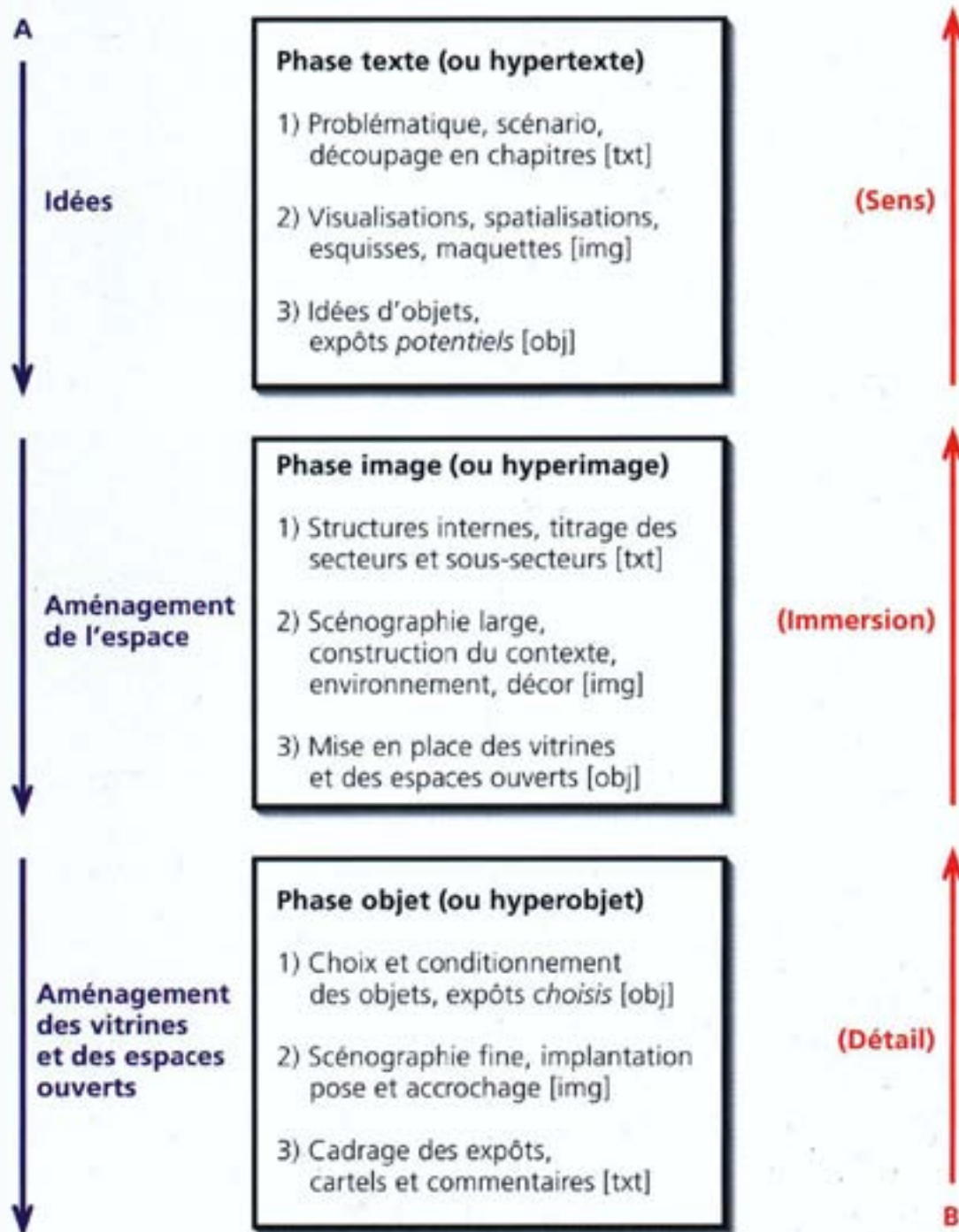
4. Por lo tanto, llegamos al cuarto "nosotros", que es el propio público. Lo que tengo que recordar aquí es que cualquier lenguaje tiende a ser asertivo y dominado por los especialistas. El lenguaje que articula una exposición no es una excepción a esa regla, pero hasta ahora, por desgracia, está mucho peor estudiado, teorizado y tal vez infravalorado. Demasiado a menudo se concibe como obvio o transparente, como si fuera sólo cuestión de poner los objetos en vitrinas con un fondo, luz y algún tipo de información relativa a los elementos expuestos, la com-

plejidad de su gramática aún no se ha descrito y analizado.

En Neuchatel, nosotros le hemos dado a este asunto concreto, un muy especial cuidado, atención e interés. Por lo tanto, desarrollamos proyectos implicados en la representación de asuntos en los que hemos aplicado una actividad reflexiva que siempre tuvo en cuenta la importancia del proceso de la representación museográfica. En otras palabras, hemos creado muy buenas exposiciones, en las que estaba implícito un cierto nivel de autoconciencia, una reflexión sobre lo que significa exponer y cómo se concibe e incluso como a veces manipulan sus creadores.

En este contexto, uno puede realmente hablar de co-construcción de la exposición como un proceso de descubrimiento entre la gente que lo concibió y lo personas que la reconstruyen a partir de su propia concepción durante la visita. Para explicarlo voy a utilizar una presentación esquemática y un ejemplo.

Conception (et **lecture**) d'une exposition



El ejemplo se relaciona con la conciencia profunda de las paradojas y contradicciones que sufre un museo etnográfico de hoy y de la complejidad de la gramática expositiva. Este fue desarrollado totalmente en un proyecto llamado *Le musée Cannibale* presentado en Neuchâtel en 2002.

le musée cannibale

musée d'ethnographie neuchâtel

9.03.02 - 2.03.03



de 10h à 18h tous les jours sauf le lundi - entrée libre mercredi - 4, rue saint-nicolas neuchâtel - suisse - www.men.ch

Con el Museo Caníbal, hemos dedicado nuestra exposición temporal al deseo caníbal de alimentarse de los otros, deseo que llevó a la creación y desarrollo de los museos de etnografía. Las colecciones de los museos etnográficos, compuestas por un gran número de objetos adquiridos durante un largo período de tiempo a través de trabajos de campo, dan testi-

monio de la voluntad de incorporar lo que es diferente, o de otra índole. Cuanto más radical es la diferencia, más parece ser apreciada.



El gusto de los demás. *Le musée Cannibale*, 2002
(foto de Alain Germond)

Con el fin de alimentar a los visitantes con sus exposiciones, los museólogos sacan de sus almacenes, piezas de la cultura material del mundo. Preparan estos objetos que utilizan en recetas destinadas a sacar a la luz los contrastes y las similitudes existentes entre el mundo de aquí y allá. Para hacer esto, han acordado más o menos una retórica que sigue estando poco analizada y que se pone en práctica sin método ni sistema, mezclando yuxtaposiciones, relaciones técnicas, relaciones funcionales, mimesis, cambios de escala, estetización, sacralización, hibridación formal o relaciones estéticas, poéticas, inmersión, acumulación y así sucesivamente.



La caja negra. *Le musée Cannibale*, 2002 (foto de Alain Germond)

La cocina del museo etnográfico produce un banquete que muestra muchas maneras diferentes de consumir a los otros, quienes aparecen y desaparecen detrás de los objetos que producen. Estos destacan a través de las recetas elegidas y su distribución visual en la decoración de una sala de banquetes.

Estas personas, que periódicamente sirven a los invitados hambrientos ávidos de «Otredad», o bien son nobles salvajes o silvestres, indígenas que han mantenido sus tradiciones, o que han asimilado la cultura de los demás, seres primitivos, artistas desconocidos o ciudadanos del mundo. Paradójicamente, el intercambio sigue estando obsesionado por la figura del «otro» como caníbal que, que durante varios siglos, ha encarnado una diferencia que se extendió mucho más allá de nuestras capacidades imaginativas.



Para el epicúreo.
Le musée Cannibale, 2002
(foto de Alain Germond)

Canibalizarte: este efecto espejo que invierte la imagen puede provocar que nos preguntemos: Al final, ¿quién es el caníbal? ¿Quien devora a quién? La creación simbólica, el sacrificio de la comunión y una forma de conocer a los otros, el tema del canibalismo, expresada en museos o en otros lugares, pone de relieve los vínculos que existen entre las reivindicaciones de identidad y las creencias religiosas que se defienden con la violencia y con lo sagrado. Si las culturas tienen que alimentarse entre ellas para que los museos existan, entonces los museos pueden a su vez centrar la atención en el momento de la ingestión sacrificadora, lo que lo transforma de un hecho sin comentarios, (utilizado a posteriori para justificar una polémica época histórica) en una actitud de reflexiva y de auto-consciencia.

5. La temática de *Le musée Cannibale* nos lleva al quinto “nosotros” al que se refiere nuestra reunión, representada por la antigua oposición entre “Nosotros” y “los otros”, oposición que la mayor parte de los museos etnográficos



Canibal, tú mismo. *Le musée Cannibale*, 2002 (foto de Alain Germond)

ya no aceptan como una división entre “aquí” y “otra parte”. Negar esta anticuada oposición nos lleva una experiencia mucho más interesante sobre la construcción del “nosotros” como “otros” (“Je est un autre» escribió Arthur Rimbaud) y de “otros” como parte de un “mismo”, como la etnografía nos enseña cuando nos centramos en lo que hace que seamos seres humanos sociales.

En Neuchâtel, hemos experimentado varias maneras de trabajar con esta idea de la relación entre “nosotros” y “los otros”.

5,1. En primer lugar, nosotros siempre incluimos la historia colonial de la que forma parte la configuración de los museos etnográficos en nuestra experiencia. El mejor ejemplo de ello es probablemente la “Retour d'Angola” Exposición semipermanente

5,2. La segunda forma es pensar esta oposición de manera diferente. Nosotros siempre mezclamos objetos procedentes de las colecciones etnográficas clásicas con objetos que no son menos etnográficos pero provienen de diferentes tiendas de la sociedad industrial sobre la que queremos pensar al mismo tiempo.



Camiones listos para el regreso. Kubango, Angola. (Foto Théodore Delachaux, octubre de 1933, HOMBRES DELT 99.4)

5.3. Tercera vía, más allá de la simple mezcla o asociación, siempre tratamos de poner en perspectiva la fuerza de la etnografía como una forma de mirar al mundo de manera diferente, con otro punto de vista a través de cuadrícula.

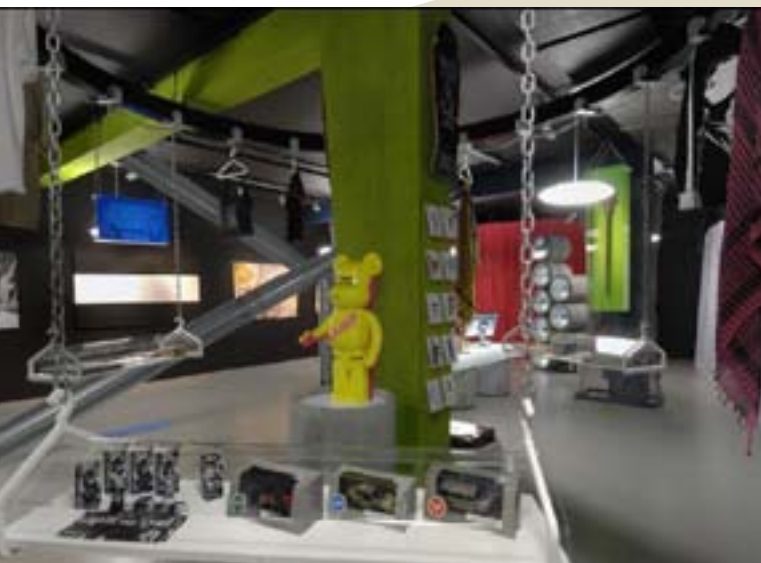
Por ejemplo, la exposición “Meter en cajas” era a la vez una réplica y una continuación del tema desarrollado en la «Conmemoración» de 2004 con motivo del Centenario del MEN.

La exposición se preguntó cómo el luto y la construcción de la memoria colectiva se basan en las huellas de los acontecimientos trágicos que son a veces deliberadamente borrados, pero habitualmente retomados, comentados, distribuidos, analizados y transformados por las víctimas, los testigos, los medios de comunicación, escritores y por la industria del entretenimiento.

Además de las fuertes reacciones de la sociedad en su conjunto, la exposición miraba al trabajo de los custodios y archiveros responsables de la conservación de la memoria humana viva, de sus rutinas diarias y de los acontecimientos extraordinarios en los que han participado.



Hombres y animales, 1987
(foto de Alain Germond)



La marca joven, 2008
(foto de Alain Germond)



Cultivar. Meter en cajas, 2005
(foto de Alain Germond)

Este trabajo subraya que la muerte no es el final, que el duelo lleva su tiempo y que los humanos constantemente se vuelve hacia sus muertos o los acontecimientos trágicos mientras el proceso efectivo de curación no se haya experimentado colectivamente. En consecuencia, la noción de las almas en pena y los muertos vivientes-no sólo pertenecen a las películas de terror sino que se aplica, aunque sólo sea metafóricamente, a todas las comunidades humanas.

La exposición mostró la excesiva mercantilización que explota al límite nuestras necesidades de recordar y de olvidar, impulsándonos a regresar a un pasado nostálgico o idealizado, para delimitar nuestra existencia con rituales y reliquias, para forzar la apertura de las puertas del olvido o para arreglar las cuentas con nuestro pasado.

Todo el proceso nos ha ayudado a explorar el concepto de los segundos funerales en el contexto de nuestras sociedades industriales.



Almacenar. Meter en cajas, 2005
(foto de Alain Germond)

5,4. La cuarta vía fue mostrar que la alteridad se inicia a nuestras puertas y que a menudo construimos individuos como otros porque no responden exactamente como pensamos que deberían hacerlo.

Quinta posibilidad es utilizar las exposiciones como una forma de experimentar encuentros (en el sentido de Erving Goffman: Para comprender lo que está expresando una situación social compleja hay que dar una idea de los significados simbólicos y estratégicos de la organización social). Hemos creado una nueva palabra para hablar de estos momentos que no son realmente experiencias clásicas de trabajo de campo implican sin embargo, una experiencia cercana con la gente con y sobre quien estamos hablando, estos son los micro territorios "les micro-terrains"

Aquí se muestra el encuentro de François Junod, el fabricante de los autómatas en Sainte-Croix de la exposición Figuras de artificio.

5.6. La sexta manera consiste en la completa transformación de nuestra relación con la ciudad de Neuchâtel. Ya no somos un lugar donde la mayoría de la gente viene solo una vez al año para visitar las exposiciones interesantes o provocativas que de cualquier modo siguen siendo nuestra especialidad.



Exhumación y venta. Meter en cajas, 2005 (foto de Alain Germond)

Al contrario, tratamos de proponer algo más allá del tema central ofrecido por las actividades de exposición lo que permite a una cada vez mayor parte de nuestra audiencia ampliar las actividades centradas en la exposición temporal con la posibilidad de asistir a mesas redondas, conferencias, películas, conciertos e incluso simplemente comidas que poco a poco transforman al MEN en un centro cultural.

6. Al final de este breve recorrido, podemos concluir que el principal "nosotros" que se experimenta en nuestro Museo es el filtro a través del cual un reducido equipo que está constantemente allí y un equipo más grande que nos ayuda a construir nuestras actua-

ciones, mirar y escuchar el mundo que nos rodea, con los que todas las ocasiones posibles de encuentro son desarrollados.

Los ejemplos siguientes provienen de nuestro proyecto RUIDOS (2011), que se ofreció al mismo tiempo en una exposición interactiva y en una sala de conciertos.

Bibliografía relacionada con las exposiciones citadas:

GONSETH, Marc-Olivier. 1998. «Mise en images», in: GHK (éds.), *Derrière les images*, p. 337-356. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

- 2000a. «The world on the hill: ethnographic exhibitions in a Swiss town», in: *Les nouvelles tendances en muséologie: approche globale et approche locale*, p. 85-92. Istanbul: Fondation pour l'histoire.

- 2000b. «L'illusion muséale», in: GHK (éds.), *La grande illusion*, p. 155-164. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

- 2003. «Messa in testo, messa in immagine e messa in scena di un'esposizione», in: MANOUKIAN Setrag (éd.), *Etno-grafie: testi*,



Helvetia Park, 2010 (foto de Alain Germond)

oggetti, immagini, p. 61-76. Rome: Meltemi.

-2005a. «Un atelier expographique», in: GHK (dir.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 375-394.

- 2005b. «Les expositions du MEN (1981 à 2004)», in: GHK (dir.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline*



Figura de artifício, 2006 (foto de Patrick Burnier)



Figuras de artifício, 2006
(foto de Alain Germond)

de Saint-Nicolas 1904-2004. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 396-529.

- 2007. «Le dépôt, la vitrine et l'espace social», in: MARIAUX Pierre Alain, Les lieux de la muséologie, p. 5-48. Bern: Peter Lang .

- 2008. «La rhétorique expographique au Musée d'ethnographie de Neuchâtel». Ethnologie française (Paris) 38: 685-691.

- 2011. «Le jeu du tandem: relation expographe/scénographe au Musée d'ethnographie de Neuchâtel», in: Michel Côté (dir.), La fabrique du musée de sciences et sociétés, p. 119-145. Paris: La documentation française.

GONSETH Marc-Olivier, Jacques HAINARD et Roland KAEHR. 2002. Le musée cannibale. Neuchâtel: Musée d'ethnographie. 304 p.

- 2005. Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004. Neuchâtel: Musée d'ethnographie. 648 p.

GONSETH, Marc-Olivier, Bernard KNODEL, Yann LAVILLE et Grégoire MAYOR 2011. Bruits. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

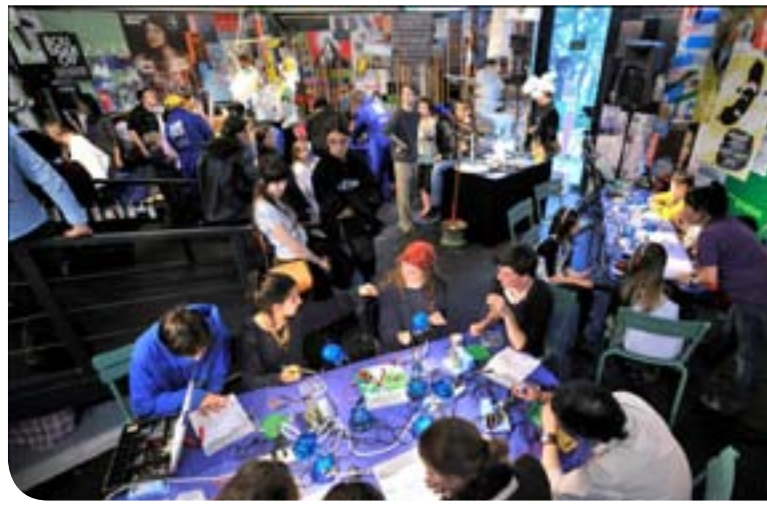
GONSETH, Marc-Olivier, Bernard KNODEL et Serge REUBI. 2010. Retour d'Angola. Neuchâtel: Musée d'ethnographie. 344 p.

GONSETH, Marc-Olivier, Yann LAVILLE et Grégoire MAYOR. 2005. Remise en boîtes. Neuchâtel: Musée d'ethnographie. 64 p. [Expo 10]

- 2007. Figures de l'artifice. Neuchâtel: Musée d'ethnographie. 244 p.

- 2008. La marque jeune. Neuchâtel: Musée d'ethnographie. 272 p.

- 2010. Helvetia Park. Neuchâtel: Musée d'ethnographie. 376 p. ■■



La Noche de los Museos de 2010
(foto de Alain Germond)



Los pequeños museos locales

Instituto Aragonés de Arte y
Cultura Contemporánea Pablo Serrano
Imágen de Fernando Sarriá



La proliferación museística acaecida en los últimos años del siglo pasado tuvo en nuestro país dos tipologías especialmente relevantes: los museos de arte contemporáneo, ubicados en núcleos urbanos y los museos etnológicos, con pequeñas instituciones en poblaciones rurales de escasos habitantes.

Poco se cuestionó la pertinencia de los proyectos de los museos de arte contemporáneo, pese a que llevasen aparejados un despliegue de medios económicos muy elevado. Sin duda que para los arquitectos, diseñadores y museógrafos han sido retos profesionales de primera magnitud. No es la época de construir palacios o catedrales, pero un museo puede sintetizar todo ello.

Reflexionar y disentir sobre esos procesos no ha sido fácil, pues entraban dentro de la apuesta de modernidad necesaria en nuestro país. No era pertinente preguntar si el nuevo rostro presentado por las ciudades españolas, a través de sus recientes museos de arte contemporáneo, no encubría una deformación de la realidad urbana al parcializar la imagen de esa ciudad y ocultar las zonas menos amables.

Sin embargo la otra tipología que ha proliferado, la de los pequeños museos locales, mayoritariamente de orientación etnológica, ha recibido críticas desde la sociología o la propia museología y nace la polémica cuando también hay argumentos que defienden su existencia.

¿Se trata de un ejemplo de mimetismo social?, ¿estamos ante el descubrimiento de nuevos sectores productivos económicos?, ¿es el canto del cisne de un modelo de organización rural ya impracticable? ¿Qué significado tiene esta “sed” de museos?, ¿puede apuntar a otros imaginarios diferentes

de los asociados a los museos clásicos?

Diferentes teorías sociológicas sobre la cultura popular y de masas nos animan a buscar respuestas a esas preguntas con la ayuda de nociones como apropiación o recepción activa. Y también a explorar nuevos significados desde el papel de la memoria, la perspectiva de género, lo social sagrado o el valor imaginario de esos pequeños museos.



Museo etnológico de Zaragoza.
J. Garrido

Apropiación es hacer propio lo ajeno, transformándolo. Por tanto podemos observar cómo han re-interpretado estos pequeños museos en sus procesos de creación a la institución museística canónica y qué imaginarios han dinamizado esa creación. La socio-génesis¹ de los pequeños museos locales, junto con la trayectoria seguida por los objetos que custodian, pueden ayudarnos en esta búsqueda de nuevas significaciones.



Museo etnológico del
Mas de Puybert (Huesca)

Sus colecciones están formadas por objetos que tuvieron en su día un valor de uso o de cambio. Sin embargo los nuevos modelos de vida los convirtieron en obsoletos y quedaron arrinconados en muchos casos o se tiraron a los vertederos, sacrificados por el progreso. Ha tenido que pasar un tiempo, que nos coloca a una necesaria distancia temporal y espacial de ellos, para que se vuelvan a mirar de forma distinta. Y a esas cosas viejas, que llamamos ahora objetos antiguos, les encontramos un nuevo valor, el valor imaginario, porque ellos activan nuestra memoria y nos emocionan y nos conmueven, como si fueran objetos mágicos que nos permiten establecer conexiones con lo que fuimos, al tiempo que nos ayudan a proyectarnos hacia el futuro.



Infancia y Juegos. Museo de Etnología
de Zaragoza. J. Garrido.jpg

Ahí están esos objetos que demuestran que se puede seguir siendo, que el tiempo gira en una especie de eterno retorno, pues también nos muestran una idea de temporalidad muy específica, bastante alejada de la forma en que instaura el tiempo nuestra sociedad contemporánea con una aceleración tan brutal que las cosas, los conocimientos, se convierten en desechables en mínimas fracciones de tiempo.

Los objetos son huellas de ausencias que, gracias a la memoria, nos religan con los ausentes y vuelven a resignificar nuestra vida.

Una memoria que no es nostalgia sino una especie de capacidad para extraer fuerza y realimentar los vínculos personales y colectivos.

Resulta bien elocuente la siguiente experiencia. En entrevistas con creadoras² de estos museos en el Pirineo de Aragón, he escuchado una expresión compartida, formulada por personas que no se conocían. Ante ciertas piezas, expuestas en sus museos, cosas viejas metamorfoseadas en ob-

jetos antiguos, reflexionaban en voz alta: “¿A que tienen otra luz aquí?”, “¿verdad que se ven de otra manera?” Esas referencias a la luz me evocaban al prisma óptico, la herramienta que consigue la dispersión de la luz blanca en todos los colores del espectro visible.



Sillita infantil. Museo de Zaragoza.
J. Garrido

1 Martínez Latre C. (2007)

2 Casualmente en los dos casos las informantes, a la vez que creadoras de los museos, eran mujeres. Una del Museo de San Juan de Plan en la parte oriental del Pirineo de Aragón; la otra del Museo de Ansó en la occidental

Estos museos como lugares en que la opacidad de la vida cotidiana, o mejor dicho, su irrelevancia, de pronto adquiere un valor imaginario singular, al “desplegar” y mostrar toda la riqueza y variedad de tonalidades que posee esa vida.

Los museos se convierten en lugares sagrados donde se recrea lo social. Con una socialidad específica que nos remite a las sociabilidades poco elaboradas, las básicas. Los objetos se animan, cobran vida y animan nuestro mundo. No son los grandes templos simbolizados en los museos canónicos sino que, siguiendo a Durkheim, nos hacen pensar en las ermitas locales.



Museo etnológico de Serrablo.
Sabiñánigo (Huesca). Javier Lacasta

Lugares de culto que recrean lo social sagrado, ese espíritu que unifica y cohesiona a la comunidad y que precisa de elementos materiales, el tótem, el museo, para posarse.

También he encontrado en muchos de ellos un tipo de patrimonio muy especial: el que se refiere a la mujer, más en concreto a la madre, frente a ese otro patrimonio custodiado en los grandes museos, un patrimonio más patriarcal, prioritariamente apegado al poder y la autoridad, al que me refería como el patrimonio canónico, el de las elites.



Devanadera. Museo etnológico
de Serrablo. Sabiñánigo (Huesca)

No sorprende que, en varios de ellos, la primera pieza coleccionada fuese un objeto relacionado con la tarea de hilar: una devanadera en el caso de Sabiñánigo,



Demoré. Museo Etnológico de Serrablo. Sabiñánigo (Huesca)

un demoré en Aínsa, o una rueca en Alquézar. Las tres piezas utilizadas por manos femeninas y ya en desuso desde que la industria textil eliminó los telares tradicionales. Han salido de la lógica del valor de uso o de intercambio para adquirir un nuevo valor imaginario, el de las emociones y sensaciones que conectan con personas que ya no están, pero de las que nos pode-

mos reconocer herederas y herederos; de ese caudal incesante de vida que nos continuará también a nosotros.

Es como si existiera aquí una perspectiva de género³ y así encontramos que, en la vida cotidiana de la sociedad rural tradicional, la presencia de la mujer-madre era insustituible. En ese escenario “preñado de maravillas”⁴ ella era la protagonista, pues sin duda que constituía, casi en exclusiva, su universo. Y cuando los pequeños museos locales (algunos creados por mujeres, otros por hombres) recrean con gran eficacia, en algunos casos, el espacio de la cocina,



Cocina del Mas de Puybert (Huesca)

³ Martínez Latre, C. (2011)

⁴ Lefebvre, H. (1978).

o de las salas, o de las alcobas, o eligen sus piezas favoritas, nos encontramos ante nuestra infancia perdida y de algún modo establecemos el enlace con nuestros antepasados, nuestras madres, nuestras abuelas.



Cocina del Museo etnológico de Serrablo. Sabiñánigo (Huesca) Carlos López Arrudi

La angustia producida por el envejecimiento y el devenir se eufemiza a través del valor imaginario que pueden brindar los pequeños museos locales, con su luz especial capaz de alumbrar mínimas esperanzas.

Como última conclusión de estas breves líneas diría que veo como algo positivo la creación de museos etnológicos, que no me da miedo su proliferación siempre y cuando puedan ser proyectos colectivos, que la propia comunidad sea quién los ponga en marcha y los mantenga. Hay museos que responden a iniciativas personales, que me parecen muy valiosas, pero el resultado del museo como “lugar sagrado” se alcanza mucho mejor si la creación es colectiva e implica a un sector de la comunidad, pues eso se traduce en un mayor dinamismo⁵ posterior en la vida del museo y en mayor capacidad para aportar energía social a la comunidad en la que se crea.

Evidentemente necesitará de apoyos externos, sean de la administración o del mundo de los expertos; pero cuanto menos se haga notar la presencia de estos agentes exteriores más eficacia tendrán en su propuesta .

BIBLIOGRAFÍA

BOURDIEU, P. (1998): La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid, Taurus.

CERTEAU, M. de (2000): La invención de lo cotidiano. Artes de hacer. México, Universidad Iberoamericana.

DURAND, G. (2000): Lo imaginario. Barcelona, ediciones del bronce.

DURKHEIM, E. (1992): Las formas elementales de la vida religiosa. Madrid, Akal.

GARCÍA CANCLINI, N. (1990): Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo

- (1993): "Los usos sociales del patrimonio cultural". E. FLORESCANO (ed.), El patrimonio cultural en México. México, FCE, p. 41-61.

HERNANDEZ, F. (2002): El Patrimonio Cultural: La memoria recuperada. Gijón, Trea.

LEFEBVRE, H. (1978): De lo rural a lo urbano. Barcelona, Península.

LOWENTHAL, D. (1998): El pasado es un país extraño. Madrid, Akal.

MARTÍNEZ LATRE, C. (2007): Musea-
lizar la vida cotidiana. Los museos
etnológicos del Alto Aragón. Za-
ragoza, Pressas Universitarias de
Zaragoza e Instituto de Estudios Al-
toaragoneses.

- (2011): ¿Tiene sexo el pa-
trimonio? En <museos.es> nº 5-6.
MCU. Madrid ■■



5 Es el caso de "As beiladas" o tertulias nocturnas del Museo de Serrablo en Sabiñanigo; las actividades de formación en indumentaria del Ropero municipal de Ansó o el mantenimiento del folclore del "Corro d'es Bailes" desde el Museo de San Juan de Plan.

3.

Vincenzo Simone
Estrella de Diego
Elena Delgado

EXPONER HOY:

Cómo los museos se proyectan y procesan su contexto sociocultural

¿Cómo se articulan los discursos producidos por los museos? En una sociedad heterogénea con mucha información pero con pocos espacios públicos para el diálogo, nos planteamos cómo gestionar la tensión entre las colecciones históricas y la realidad de las culturas de hoy, cómo hablar sobre lo contemporáneo y asumir el valor histórico de la colección valorando distintos puntos de vista.

Vincenzo Simone¹ habló sobre el proyecto europeo “Museos como espacio de diálogo Intercultural” (MAPforID), en el que estuvo implicado y que a pesar de su bajo presupuesto creó importantes sinergias que tuvieron una notable repercusión a nivel local. Destacó que un objetivo fundamental fue el romper los muros del museo, trabajando con la misma comunidad de la que se hablaba, dialogando con distintos actores, tanto con los que observan como con los que son observados.

Estrella de Diego² cuestionó el grado de bondad de las estrategias de democratización de la cultura que miden el éxito de un

acontecimiento cultural por el número de personas que acuden a un evento, lo que en ocasiones bloquea la aproximación y el disfrute de la propuesta. Insistió en el cuestionamiento de las jerarquías culturales, por tanto en la necesidad de desacralizar las obras de arte asumiéndolas como artefactos culturales.

Para ella, una forma de participar en el museo es mirar mirando, compartiendo miradas, siendo conscientes de que la otredad está en nosotros, hay un “otro” marcado a nuestro alrededor ya sea por género, por clase, por formación, por aficiones.

Elena Delgado³ centró su comunicación en los acontecimientos de las Primaveras Árabes de 2011 y en el contenido del libro de Ernesto García Canclini, “La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia”. Planteó cómo los discursos orientalistas han sido deslegitimados por las imágenes y las narraciones que han circulado por las redes sociales y las televisiones por satélite que han seguido las re-

vueltas. Las plazas se llenaron de personas que luchaban por el reconocimiento y respeto a su dignidad y por tanto a sus derechos como ciudadanos.

Expuso cómo los museos deben abandonar sus prejuicios nacionalistas y superar retóricas exóticas y académicas, arriesgándose en territorios narrativos en los que se puedan descubrir aspectos ocultos y no previstos de nuestro presente, que inspiren la reflexión y el interés de los visitantes sobre las situaciones y las estrategias vitales de distintos lugares del mundo.

1 Museos e Inclusión social, un reto para las entidades locales europeas Vincenzo Simone, director del área de Patrimonio Cultural del Ayuntamiento de Turín

2 Estrella de Diego, profesora de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid.

3 Revolución 2.0 Museos e Inminencia. Elena Delgado, conservadora en el Museo de América

Cajsa Lagerkvist⁴ nos acercó al Museo de Culturas del Mundo donde trabaja, que se considera a la vez un centro cultural, un espacio abierto al arte y al debate donde la diversidad no se identifica con etnicidad, y que quiere ir más allá de las competencias de un museo de etnografía o de arqueología para acercarse a lo contemporáneo.

Señaló dos objetivos fundamentales de su museo:

- Mostrar la diversidad cultural y en especial las manifestaciones culturales híbridas, nacidas como consecuencia de los cambios producidos por el proceso de globalización mundial.
- Ser un punto de referencia en la ciudad y en el país, haciendo que el visitante se sienta como en casa.

Según comentó, el museo trabaja con métodos interactivos para construir relatos en los que se oiga la voz de los representados, siendo consciente de quién es el que cuenta la historia.

Destacó el alto porcentaje de visitantes jóvenes que asisten a sus exposiciones, lo que según ella responde a la nueva perspectiva con la que se han presentado las colecciones.

Marta Nin⁵, Casa América Cataluña, Barcelona. Nos presentó el discurso museológico y museográfico del proyecto de exposición "Kalapakte, Diario de un fueguino en Europa", que realizará en el año 2012-13 en colaboración con el Centro Cultural de la Moneda de Santiago de Chile.

La exposición se plantea utilizar recursos ambientales y fotografías del pueblo Patagón. El visitante seguirá el relato en primera persona de un fueguino que fue traído a Europa para ser exhibido en los zoológicos humanos que recorrieron distintas ciudades del continente en el siglo XIX. ■

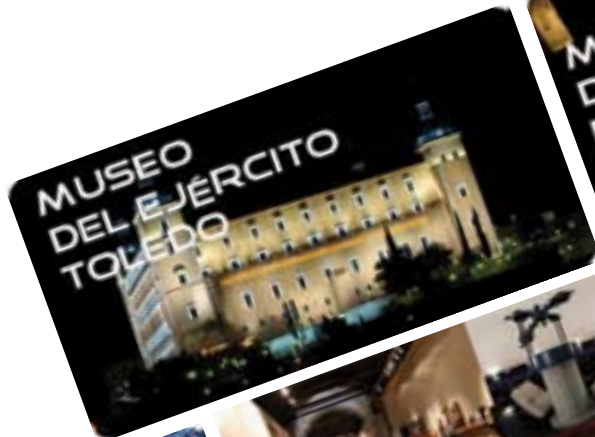
4 Políticas de participación y múltiples voces en el Cajsa Lagerkvist, Museums of World Cultures, Gotemburgo.

5 **Diario de un fueguino en Europa** Marta Nin i Camps, Casa América Cataluña, Barcelona responsable sección **Etnografía del Museo Zaragoza**.



VIII Encuentro Internacional de Actualidad en Museografía

Toledo, 25-27 Octubre de 2012
Museo del Ejército
más información www.icom-ce.org





MUSEOS E INCLUSIÓN SOCIAL

**Un reto para las entidades
locales de toda Europa**

Los museos, como instituciones sociales, no son entidades aisladas, sino que encarnan y reflejan los valores, actitudes, prioridades y las ideologías de las sociedades en las que existen, son instituciones dinámicas, que se desarrollan en respuesta a los cambios que tienen lugar fuera de sus paredes. Los proyectos del MAP for ID (*Museum As Place for Intercultural Dialogue*), son un claro ejemplo de

cómo los museos y otras organizaciones culturales no sólo reflejan los cambios sociales sino que también pueden ayudar a dar forma a la sociedad como agentes de cambio.

Los Museos como Lugares para el Diálogo Intercultural (MAP for ID) se llevó a cabo entre diciembre de 2007 y noviembre de 2009, y fue financiado por la Comisión Europea como parte del Programa de Aprendizaje Permanente, Grundtvig.

MAP for ID tenía el objetivo principal de desarrollar el potencial de los museos como lugares de diálogo intercultural y la promoción de una participación más activa con las distintas comunidades. Se abordó llevando a cabo las siguientes actividades:

- La investigación sobre cómo los museos promueven el diálogo intercultural;
- La elaboración de directrices de buenas prácticas;
- El apoyo a 30 proyectos en los países socios (Italia, Hungría, Países Bajos y España);

- La difusión de los resultados a través de conferencias, videos, materiales publicados y la web.

MAPforID se planteó "¿Cómo podemos ir más allá de ser sociedades multiculturales para ser 'sociedades interculturales, donde una pluralidad de culturas coopere en diálogo y en responsabilidad compartida?", trabajando con las comunidades de inmigrantes y con minorías para facilitar una armoniosa y justa integración que responde a una cuestión de gran preocupación social:



Proyecto Mapa para Turin, Museo Nacional del Cine Turin

Los treinta proyectos nos muestran que el avance en la interculturalidad es un proceso paso a paso que puede ayudar no sólo a transformar nuestras sociedades, sino también nuestros museos y la naturaleza de la cultura pública. MAPforID es un ejemplo de la tendencia actual dentro de la comunidad museística internacional para democratizar los museos y hacerlos más accesibles a un público más amplio, que responda a las necesidades de sus públicos, a sus cambios y a sus intereses. El proyecto tuvo un inesperado efecto multiplicador: actividades adicionales se llevaron a cabo junto a las previstas inicialmente, y los 24 proyectos piloto previstos inicialmente se elevaron a 30, dando lugar a nuevos subproyectos.

Los museos pueden ser lugares de diálogo intercultural si son capaces de evolucionar hacia una institución que sea menos autorreferencial, más enraizada en la vida de la comunidad que la rodea, y más abierta a la exploración de los modos de colaboración de la operación, las estrategias y obje-

tivos que comparten, incluyendo nuevas voces, habilidades y narrativas. Muchos de los proyectos incluidos en MAPforID han dado pasos en esa dirección.

Los proyectos de inclusión cultural y social desarrollados en los museos de Turín han de considerarse dentro del marco más amplio de las políticas de los museos de la ciudad de los últimos veinte años. Si bien Italia en su conjunto fue testigo de una creciente atención a la experiencia y necesidades del público de los museos, las estrategias de comunicación y la gestión de los museos de Turín sufrió una profunda transformación, dando lugar a un sistema metropolitano que hoy se destaca a nivel nacional por su calidad, la vitalidad y la innovación.

Mientras que en la década de 1990 el esfuerzo principal en la parte de administración de la ciudad fue promover la asistencia a museos y fomentar el acceso a la cultura, se impulsaron la investigación de audiencias y estudios cualitativos de público. Desde el año 2000 este compromiso se ha

desplazado hacia promoción de una participación más activa de los propios ciudadanos, ya no tratados como los objetivos o “blancos” de las políticas, sino como los principales “actores” en la preservación y valorización del patrimonio local.

interna dentro de Italia tuvo un profundo impacto en la ciudad, en términos de fragmentación de la identidad, tanto es así que hoy en día muchos “Turines” diversos coexisten en el mismo espacio urbano.



Proyecto hay un jardín en cada historia. Jardín botánico de Turín, Departamento de Botánica.

dical. Alrededor de 80.000 ciudadanos extranjeros proceden de más de 100 países, con diferentes niveles de integración social, estilo de vida, la forma de percibir la ciudad y el uso de sus servicios públicos. Este fenómeno, sin embargo, está lejos de ser nuevo, y de hecho alcanzó su apogeo entre los años 1950 y 1960: cuando la migración

A través de la labor del Departamento de Educación del Patrimonio Cultural, la administración municipal se compromete a promover la accesibilidad a las instituciones culturales de todos los ciudadanos. En los últimos años, el Departamento puso en marcha varios proyectos encaminados a desarrollar los derechos culturales de la

ciudadanía. Entre los más significativos, cabe destacar el programa de tres años “A Heritage for All” y la Asociación Europea de Aprendizaje “Tell me many stories”

La participación en el MAP for ID era por tanto la continuación na-

acercaron a las redes locales que se ocupan de la inclusión cultural y social. También se vio reflejado en la diversidad de las instituciones participantes (incluyendo el Museo de Antropología, museos de arte contemporáneo, Royal



tural de este trabajo. Siete proyectos fueron seleccionados a través de un concurso público de propuestas, a partir de una lógica de subsidiariedad habitual en el Departamento que puso sus recursos y conocimientos técnicos a disposición de los museos locales, para que pudieran planificar sus propios proyectos piloto con autonomía.

El desarrollo del proyecto tuvo un impacto significativo en el aumento del número de museos que se

Proyecto Hay un jardín en cada historia. Jardín botánico de Turin, Departamento de Botánica



Proyecto El palacio real de Venaria: La vida en movimiento La Venaria Reale, Turín.

Savoy Palace, el Museo de Historia Natural), tanto como en el número de personas involucradas (cientos de ciudadanos) y en los resultados de los proyectos y de los materiales.

Los proyectos pilotos del MAP for ID se presentaron a la ciudad en el marco de la Feria Internacional del Libro de Turín (28 edición). La conferencia, titulada “Yo y el Otro en los museos de Turín”, giraba en torno a un diálogo entre los directores de museos y funcionarios de la ciudad y de los “nuevos ciudadanos” que están trayendo al museo nuevas expectativas, interpretaciones y perspectivas.■

Exponer hoy:

¿Arte o etnografía?



I.

En los años 50 Eugenio d'Ors proponía un paseo por su Prado particular en el intento simulado de salvar un cuadro, caso hipotético de incendiarse el museo. Bella imagen la del historiador que sueña con un museo en llamas e, igual que sucedería en la propia casa, se propone salvar una obra, la más querida, no pudiendo salvarlas todas. Y más bella imagen aún la de salvar la más pequeña, la menos vistosa, aquella que el “visitante novicio”, en palabras del escritor, no acierta a ver.

Los museos han sido, de hecho, a lo largo de la historia de la literatura, un lugar no sólo de paseo, sino de reflexión particular -y me parece que de literatura se trata la obra de D'Ors, casi una especie de novela policíaca-. El propio Rilke, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* habla de esos museos donde se puede encontrar a la bella visitante o la joven copista que, habiendo dejado su casa, lleva los botones del vestido a medio abrochar, abocada a vivir sola en su deseo de convertirse en artista, sin siquiera una amiga que le ayude a abotonarse por las mañanas, antes de salir hacia el trabajo.

Desde luego se trata de mucho más que las jóvenes copistas tan a menudo citadas en las obras del siglo XIX que toman como escenario para la acción el museo. El americano de Henry James podría ser un excelente ejemplo, sobre todo la escena con la cual se abre la novela y que tiene lugar a finales de los 60 de 1800 en *el Louvre*, uno de los museos favoritos del autor y en cuyo Salon Carré descubre a Christopher Newman, derrotado

sobre un sofá después de haberlo mirado todo: las obras maestras y los lienzos de las jóvenes copistas cuya misión, le han dicho, es hacer circular las propias obras maestras y que, de ser cierto, le harían admirar esas copias tanto como los originales.

Las copistas de Rilke, solas y lejos de casa, con los botones sin abrochar frente al "arreglo irreprochable" de las que aparecen frente a la mirada ávida de Christopher Newman, tan sobrecogido por la abundancia de información, han dejado de ser productos del espectáculo de la ciudad que en esos años encuentra en el museo un escenario privilegiado para arropar a los nuevos tipos a la moda -los aficionados, desde pintores a coleccionistas de arte, pasando por los simples curiosos que hacían de las salas de los museos y las exposiciones los nuevos lugares para mostrarse-.

De hecho, si en la galería de Tenier se intuye al experto que posee, compara, juzga, mira -mientras es a su vez mirado por el pintor en el acto de pintarle-... en algunas de las obras del siglo XIX que toman el museo como fondo -o la de *Giuseppe Castiglione El Salon Carré*, de 1865, podrían ser un buen ejemplo- los burgueses miran. Mejor dicho: fascinados y atrapados por la nueva cultura del ocio que gobierna su vida, la cultura del turismo que preside la escena de *El americano*, la que no permite sentimentalidades ni emociones porque el tiempo escasea -y las guías de viajes apremian-, miran sin ver. Miran para decir que han estado allí, novedoso lugar del paseo y la moda. Miran para ser mirados. No, para dejarse ver que no es, desde luego, lo mismo.

Son imágenes que tanto nos recuerdan a las exposiciones temporales de hoy en día, incluso las Bienales, eventos culturales de todo tipo, donde los visitantes van a ver y ser vistos a menudo en medio de una despasión y asepsia, como si ya no fuera posible soñar en estas

muestras como se soñaba hace tiempo en los antiguos museos.

Y no quiero decir con esto que sea preferible una obra instalada sobre paredes de terciopelo sucias y luz áspera entrando por las ventanas, pero a veces, en los paseos por las salas renovadas, se echan de menos algunas sensaciones literarias que consiguen reconstruir ciertas casas-museo como de la Sra. Gardner en Boston, en las cuales, de alguna manera, la mano del conservador no ha borrado aún la esencia misma del coleccionista, aunque se trate de una reconstrucción falsa y forzada. O la casa-museo del Dr. Freud, en Viena, hoy espacio de exposiciones temporales de artistas contemporáneos, la casa-mausoleo del Dr. Freud también coleccionista impenitente que se negó a dejar la ciudad sin sus magníficas piezas de la antigüedad.

Museo, mausoleo. Casi la misma cosa, ambos morada de la muerte, como dice Adorno en el conocido *El Museo Vallery-Proust*, donde se reflejan muchas de las

ambivalencias de su pensamiento: “museo y mausoleo están relacionados por mucho más que una asociación fonética. Los museos son como los sepulcros familiares de las obras de arte. Testifican la neutralización de la cultura. (...) Todos aquellos que no tienen su colección privada (y éstas son cada vez más infrecuentes) pueden familiarizarse de alguna manera con la pintura y la escultura en los museos.”

Me parece si no otra cosa sugere esta aserción de Adorno donde se contraponen, modernamente, dos conceptos de alguna forma interrelacionados en sus orígenes: la colección y el museo. Entre medias de las dos se halla, tal vez, esa fórmula nueva de mostrar arte, la colección temporal.

A mitad de camino entre propuesta museística en tanto oficial y mostrada en un museo y pieza de coleccionista, pues el comisario de dicha exposición temporal propone un ars combinatoria personal, particular, la exposición temporal, en especial la dedicada al

arte contemporáneo propone y plantea mucho más que un modo de permitir que el arte viaje, contribuyendo a un cambio también en los modos de ver la obra de arte. Es, y lo prueban las exposiciones de arte contemporáneo en los museos de arte más “clásico” una forma de atraer visitantes, cansados de ver siempre lo mismo en un museo. Es un modo de resignificar los artefactos culturales, como se irá viendo.

II.

En 1655 Olaus Worm realizaba un curioso grabado en cobre, el *Museum Wormianum*. En el grabado se muestra una extraña aglomeración de objetos exóticos apilados sobre estanterías y cubriendo techos y paredes. Se trata de una variedad de cosas a primera vista sin nexo de unión alguno: desde artefactos y maniqués importados de tierras lejanas, hasta animales disecados, que cuelgan de las distintas partes de la habitación -osos, cocodrilos, peces, armadillos, tortugas,...- y que narran al es-

pectador del momento perturba-
doras historias acaecidas durante
viajes azarosos.

Para nosotros la descripción del
ambiente que muestra el grabado
no es, en ningún caso, la de un mu-
seo, al menos como lo entendería-
mos ahora, pues carece de la exi-
gida noción clasificatoria -pese a
los tímidos intentos de ordenación
que mostrarían los nombres de los
estantes-. Tenemos más bien la
impresión de hallarnos en un mun-
do de la nostalgia en el que cada
objeto se ha resignificado como
nuevo "objeto de una pasión". Pa-
recería el universo de un coleccio-
nista errático donde se custodian
objetos puros, objetos sin finalidad
práctica alguna, objetos que "se
remiten los unos a los otros en la
medida en que no remiten más
que al sujeto", como dice Baudri-
llard en *El sistema de los objetos*.

De cualquier modo, nuestra per-
cepción particular de estos "ob-
jetos de una pasión" es a la vez
falsa y verdadera. Aún así, pese al
cientifismo clasificatorio, la hetero-
geneidad de los artefactos curio-

sos muestra, de alguna manera, el
orden interno en las colecciones
sólo descifrable para el poseedor.

Todo buen coleccionista sabe
que mantener oculto ese orden es
mantenerse a salvo de la catego-
rización, como Gulbenkian, cuya
fastuosa colección sólo se hizo vi-
sible a su muerte, permaneciendo
oculta durante su exilio voluntario,
sólo accesible para los dos mayor-
domos que la limpiaban. Cuando
las colecciones privadas se hacen
públicas, se convierten en museo,
en mausoleo, pierden la significa-
ción última. El paso de la colec-
ción al museo es, sin duda, una
metamorfosis curiosa que implica
bien el desmembramiento de la
colección -quitando lo superfluo-
o la preservación de las cosas
como debieron estar en vida del
coleccionista. Las dos soluciones
son parciales porque implican un
orden ajeno al orden interno de la
colección, donde no hay nada su-
perfluo, ni nada discordante; don-
de cada uno de los objetos tiene
un significado y un valor particula-
res.

En los museos por acumulación, los objetos para ser visitados se liberan de las pasiones y se presentan sencillamente como cosas, a menudo desordenadas y heterogéneas, que se homogenizan -se ordenan- sólo en el acto de convertirse en museo.

Sin duda es una tentación antigua la de ordenar, la de musear, y es posible que exista incluso dentro de la colecciones abiertas, las que aún tienen dueño. Cuantas veces, partícipes de los tesoros de un coleccionista, observamos fascinados la clasificación y el juicio -esto es mejor que aquello-. Aún así, se trata de una clasificación privada en la que los juicios de valor siguen siendo, de alguna manera, relativos o, al menos, particulares. Hacer pública la colección -convertirla en museo, neutralizarla- es darla por terminada, morirse un poco -lo saben bien *Bouvard y Pecuchet de Flaubert*-.

Se trata casi de una exposición temporal que pierde su valor cuando se empieza a vislumbrar como un museo, dado que lo que está

permitido a una exposición temporal -que falte por ejemplo una obra esencial- no le está permitido a un museo.

El museo es así, sin duda, la antítesis de una colección y cuando Marcel Brothaaers decide hacerse artista porque no puede ser coleccionista, concentra curiosamente sus esfuerzos en la creación de un museo, un falso museo sin visitantes.

III.

Me parece interesante retomar aquí un conocido artículo de James Clifford con el cual seguramente la mayoría estará familiarizada, *On collecting Art and Culture*, como un intento de aplicar un análisis antropológico a las culturales occidentales y las propias contradicciones implícitas en las mismas.

Sin duda los museos son la manifestación última de un discurso dominante y por tanto candidato a ser puesto en tela de juicio. Los museos pretenden construir un dis-

curso que se presenta como histórico -- eso le da credibilidad-- aunque es ahistórico precisamente a través de la descontextualización a la que se someten a los objetos.

Mcpherson se enfrenta precisamente al clásico problema de la acumulación, esencial elemento constitutivo en la formación de un museo. Al hablar de esta acumulación en Occidente medita sobre ese individualismo posesivo que emerge en el siglo XVII con el ideal del yo como "dueño", idea que pasa a la colectividad y se convierte en sello de autenticidad de la "propiedad colectiva", ese "tener una cultura".

Handler dice por su parte que esa actividad unida el coleccionar y preservar, se une a una política nacionalista. No se trata sólo de reunir cosas alrededor del yo y enfatizar ese mismo yo, sino que esas mismas cosas sufren una jerarquización inmediata y a través de ésta se jerarquiza el yo. Es el clásico problema de las exclusiones que se dan en todo proceso cultural. Estos procesos implican, por

lo tanto, una selección, con todas las trampas que conlleva. Seleccionar forma parte de un proceso de autenticación de los artefactos culturales -esto es bueno, esto es malo... -y a partir de ellos de la propia identidad histórica-. Es algo que ocurre también claro en los museos etnográficos, me parece.

Supuestamente el museo sirve para salvaguardar, conservar y exhibir objetos, artefactos, y obras de arte de diferente tipo. Sin embargo, el museo se autoasigna como función esencial la de seleccionar aquella parte de la historia que merece ser recordada. El museo pretende ser la historia frente a lo efímero -por tanto-, hasta cierto punto lo espectacular -una galería de arte, por ejemplo-.

Pero toda selección implica una manipulación. La selección de la historia implica la manipulación de la historia y de hecho las obras suben y bajan de los almacenes dependiendo de cada momento específico. Hasta aquí nada criticable, tal vez la historia no sea un concepto inamovible después

de todo. Lo malo es que trata de presentarla como objetiva. La selección es sin embargo anterior a la decisión del ojo, más bien implica la posterior decisión del ojo. Es un proceso parecido al que se da con las retransmisiones deportivas o de un concierto en la televisión, alguien selecciona la mejor jugada, las manos mientras tocan. Conduce la mirada allí donde ese ojo “objetivo” quiere llevarla.

Porque crean una historia manipulada que se presenta como objetiva, los museos tienen una enorme importancia en la conformación de significados y en la formación de la identidad occidental. Crea también una definición artificial entre lo público y lo privado o, por lo menos, un replanteamiento de los términos que Charles Smith ve cargados de ambigüedad, cuando, por ejemplo y como sucede muchas veces por problemas de espacio, las obras están metidas en unos almacenes que no son siquiera visitables.

Los artefactos culturales pasan de este modo a conformar un todo abstracto, en el mejor de los casos, o con nuevas significaciones manipuladas en el peor. Si una “máscara africana” pasa a ser la metonimia de la cultura africana, *Las señoritas de Avignon* pasan a ser la metonimia de la modernidad, de Picasso, de lo que no se entiende de la modernidad, del poder del museo que las posee, etc. Pero lo más negativo de esta descontextualización es que se niegan los procesos históricos y las relaciones de poder que conforman esos procesos e influyen con ellos.

Las señoritas forma parte de otras muchas circulaciones culturales y, sobre todo, económicas que se eluden al presentarla al lado de otro cuadro en la sala del MOMA de Nueva York. En este caso concreto y por su enorme significación cultural, hay una lectura -negada- como objeto etnográfico, en tanto objeto definitorio de una cultura determinada. Las colecciones son, así, ese lugar donde se crea un “valor” y se mantiene la circulación de los objetos dentro de ese

“sistema” del que hablaba Baudrillard. Pero, ¿quién dicta los criterios que definen o revalidan? ¿Cómo cambian los criterios?

En una sociedad donde todo circula -incluidos placer y deseo- se verifica también el tráfico de los objetos o, para ser más exacto de sus significaciones culturales. Circula nuestra propia percepción de los objetos. El mismo Clifford lo expresa a través de un cuadro reconstruido a partir del cuadro semiótico de Greimas. Al final los museos clásicos niegan la mirada crítica porque niegan la selección del ojo del espectador que se enfrenta apriorísticamente con algo que la cámara ha seleccionado.

Son por tanto la entente de la ceguera, el paseo del espectador que no mira, seguro de estar a salvo -a la moda- simplemente por estar. Como comentaba Gombrich en su Historia del Arte las exposiciones son algo que hay que visitar porque de ellas se habla en las fiestas o porque se da por hecho que los museos siempre estarán allí.

El problema es que los museos no siempre están allí porque son unas tremendas salas de exposición sometidas hoy, más que nunca, a los vaivenes de la moda y las presiones de los medios y esas revistas de arte que antes se mencionaban. Se niega de este modo lo único que contaría: el viaje por la alteridad.

Clifford recoge el testimonio de James Fenton cuando habla del Pitt Rivers Museum en Oxford y comenta en un poema esa nueva experiencia por un museo donde se obvian las cartelas. Fenton describe las formas aceptadas de entrar al museo -curiosidades que hacen sonreír, arte para admirar o pruebas que analizar científicamente-. Pero para encontrar “la entrada a los bosques prohibidos” hay que llegar a la salida del espectáculo, cosa que los museos actuales no han logrado.

¿Qué hacer por tanto para salir del espectáculo? ¿Qué hacer para acabar, por ejemplo, con las fronteras entre “arte” y “etnografía”, máxima representación de las jerarquías culturales? Desde luego

lo contrario que ha hecho el Metropolitan de Nueva York al convertir los “objetos etnográficos” en obras de arte, o más bien en curiosidades encerradas en una vitrina. Lo que hay que hacer más bien es, en primer lugar, negociar los significados culturales y, en segundo, poner en entredicho las citadas estrategias clásicas. Acabar con las jerarquías como se organizan, ni imponer las establecidas.

Pero sobre todo parece esencial recordar que el camino parece es ida y vuelta. No se trata de “elevar de categoría” el objeto etnográfico: lo “etnográfico” puede ser “arte” pero el “arte” puede ser “etnográfico” se comentaba al hablar de *Las señoritas de Picasso*. Queda claro en este asunto fascinante y complejo, la fotografía documental, porque la aparición de la fotografía ha mezclado las categorías de “arte” y “etnografía” -y de ahí todas las cuestiones unidas a la idea misma del documento, que creo es la clave para algunas cuestiones en el museo de arte hoy-.

Creo que en la propia foto documental surgen algunas cuestiones esenciales. ¿Qué es la obra de Strand, Capa, Bresson, Weegee o Arbus? ¿Arte? ¿Etnografía? Pues sin duda son fotos de valor etnográfico en tanto cuentan algo que tiene que ver con un momento y un grupo y, al tiempo, se exponen y se convierten en “arte”, *están en el lugar del arte*, y este cambio afecta al modo en el cual el espectador percibe la obra misma.

Como historiadora del arte me parece importante cambiar de estrategia y revisar las jerarquías, romper las fronteras. Es algo que personalmente trato de hacer en mis propios proyectos curatoriales. Lo hice en *Los cuerpos perdidos. Fotografía y Surrealismo*, al tratar las fotos artísticas con la misma jerarquía que las etnográficas y documentales -eso es, además, lo que aprendemos de Leiris al fin y al cabo- y lo he hecho en la exposición *Viajeros por el conocimiento*, de la Residencia de Estudiantes, donde al lado del “objeto etnográfico” aparece el “arqueológico” o el “artístico” -francamente,

¿dónde están las fronteras?- Aun-
que repito: no se trata de convertir
el objeto -todo objeto- en artísti-
co. Se trata más bien de revisar la
jerarquía como un todo. Todo es
parte del mismo relato. Por eso es
importante tener un cuidado enor-
me para que los objetos etnográficos
no pasen a formar parte del
discurso del poder y cambien su
significado primigenio. Por ejem-
plo una foto, si pasa a ser “artísti-
ca” vale más, pero no se trata de
eso.

Pienso ahora que quizás algo se-
mejante ha ocurrido sobre todo
con los museos de arte actual y las
obras de arte actual en las cuales
“lo que no era arte” ha pasado a
serlo. Son los peligros que con fre-
cuencia encontramos y que te-
nemos que soslayar en tanto his-
toriadore del arte. Repito que no
se trata de que las cosas “suban”
de categoría: se trata de revisar
las categorías que es bien distinto.
¿No es verdad que el propio “arte
actual” en ocasiones tiene mucho
de artefacto etnográfico? Todo
consiste en cómo se mira.

IV.

Por eso, por esas relaciones con la
historia que han ido recorriendo mi
presentación, para terminar como
he empezado, en el museo del
Prado, quiero hablar de una expo-
sición temporal de dicho museo y
el modo en que interactuó con las
obras allí expuestas -se trata de
fotos hasta cierto punto etnográficas,
además, porque hablan del
hecho artístico y lo que ocurre a
su alrededor, fotos que documen-
tan ese hecho artístico-.

Me refiero a la muestra de Tho-
mas Struth: mirar a otros mirando
como parte de la historia de la
obra. Lo explica, muy elocuente,
Alpers al reflexionar sobre el he-
cho de cómo “mirar una obra en
un museo y mirar a otras personas
mirando una obra en un museo es
participar en la historia de vida de
la obra y contribuir a ella.”

Mirar: tal vez se trata de eso: Es la
idea de reencontrarse con algo
que pueda abrir un camino de re-
flexión, la capacidad de regresar
a ciertas emociones antiguas, ver

a viejos amigos, más allá del ansia por la novedad, como la emoción que describe Proust viendo Ruskin, ya mayor, mirando a Rembrandt. O, mirando un mapa en este museo o un objeto del Pitt Rivers de Oxford.

Por eso se siente de pronto Proust inevitablemente conmovido al observar al anciano Ruskin frente a los pensamientos: observando. Se siente conmovido en una especie de casi paradoja en tanto espectador supino -el que mira al que mira- que parece impelido sin embargo a enfrentarse a esas obras de un modo vulnerable por inesperado: “parecía de repente como si los lienzos de Rembrandt se hubieran convertido en algo más digno de ser visitado, después de que Ruskin, venido de tan lejos, hubiese entrado en la sala.”

Recuperar esa emoción puede servirnos para revisar las categorías: volver a mirar con los ojos nuevos que propone Fenton y que no saben de distinciones jerárquicas. ■■



REVOLUCIÓN 2.0

Museos e inminencia



Los Museos Etnográficos, los museos de las culturas del mundo nos enfrentamos a una crisis de representación dentro de una nueva realidad creada por las tecnologías digitales, las tensiones económicas, las dinámicas migratorias y los desplazamientos de los centros hegemónicos del poder político y

económico. Saber cómo comunicarnos con los ciudadanos de nuestros países, implica tener en cuenta la necesidad de espacios donde reconocerse y reconocer a los otros como personas que manifiestan, cada una de ellas, múltiples identidades.

Burhan Ghalioun¹ reflexiona sobre las tensiones que se producen en el ámbito de representación global a partir de “La ruptura del orden occidental de la modernidad y la pérdida de su centralidad por parte de la cultura/civilización europea”...lo que hace que ahora “ya no sea el momento como aquel de la dominación colonial clásica, del control militar de los recursos naturales, sino del aniquilamiento de las representaciones. Ya no se trata de excluir o de imponer una condición de marginalidad a una sociedad o a una cultura prohibiendo el acceso a las fuentes del poder, físicas o intelectuales, sino de impedirles reconocerse, tener identidad, referentes, una cultura y conciencia propia.”²

En ese sentido señala que en el universo de las representaciones, nada es inmutable ni está definitivamente establecido, ya que todas las representaciones constituyen “construcciones históricas y sociales que reflejan los diferentes modos en que los individuos, los grupos sociales y las comunidades de cultura se desarrollan en una si-

tuación determinada, para hacer inteligible el mundo real, adaptarse a éste y orientarse en la acción tanto individual como colectiva”³. Así que no existe representación en sí, sino que depende siempre de un contexto socio histórico concreto.

Algunos de los museos de RIME tienen sus orígenes en el pasado colonial de sus países, habiendo concebido sus montajes como instrumentos de divulgación de las hazañas coloniales y de justificación de las campañas de sometimiento de las poblaciones, cuyas culturas fueron catalogadas como inferiores a las europeas. La antropología y la etnología formaron parte del cuerpo científico que trabajó en destacar las diferencias puestas en escena en los museos etnográficos entre otros lugares.

1 Director del Centre d'Études sur l'Orient Contemporain y Profesor de Sociología Política de la Universidad de la Sorbonne-Nouvelle en París

2 Ghalioun, Burhan. Exclusión y dinámicas de representación en el contexto de la globalización. Revista CIDOB d'Afers Internacionals, núm. 66-67, p. 69-80

3 Idem

Los museos ordenaron y nombraron la realidad de los otros, asumiendo las perspectivas jerárquicas que transmitían a su público.

A través de su hegemonía económica, científica y tecnológica, Europa difundió sus códigos morales y políticos, haciendo que sus valores y sus formas de vida se convirtieran en un referente clave para el resto de las culturas del mundo.

A lo largo del 2011 los movimientos sociales como los de las Primaveras árabes han mostrado al mundo como poblaciones sometidas a autoritarios regímenes poscoloniales reclaman principios políticos impulsados desde la Europa ilustrada, tales como democracia, libertad y justicia.

En estos países, sobre todo la población joven ha utilizado los recursos digitales para difundir sus reivindicaciones, manifestaciones y las represiones sufridas.

Las imágenes, las ideas que han hecho circular por la red no sólo se colgaban para difundirlas en sus propios países, sino que sus mensajes reivindicativos estaban dirigidos también a los ojos y oídos de sus antiguas metrópolis.

Las medidas dictadas por los organismos económicos internacionales (FMI, Banco Mundial, UE) han producido a nivel mundial un deterioro de las condiciones de vida de los ciudadanos y del funcionamiento de las instituciones democráticas, lo que ha provocado una contestación generalizada,

por lo que podemos considerar que a estas primaveras, el origen de una epidemia de contestación que contaminó al resto del mundo, extendiendo las mismas estrategias de ocupación de plazas y de uso de las redes sociales para



Imagen 1
Plaza Tahrir, El Cairo

reivindicar una democracia real replicando en distintas plazas, las imágenes de la Plaza de Tahrir.

¿Pueden los museos tener espacios para los testimonios de los cambios que se están produciendo en las prácticas políticas de distintos entornos culturales del mundo modificando y transformando sus autorepresentaciones?



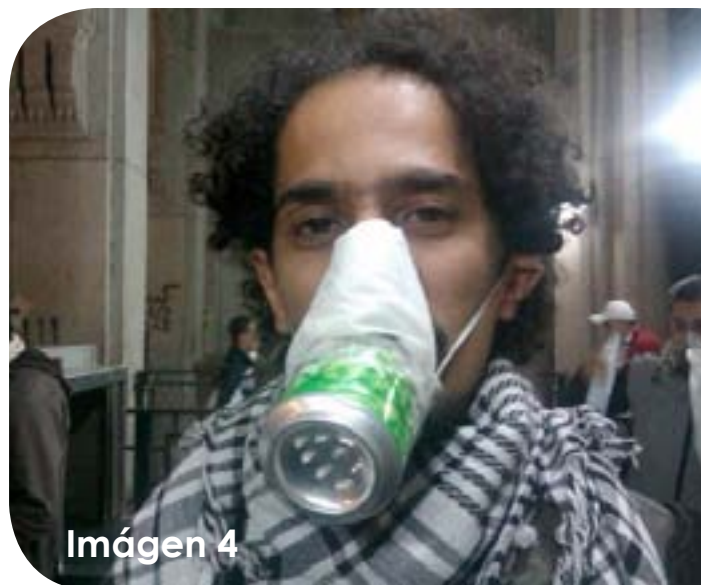
Imágen 2 Puerta del Sol, Madrid

REVOLUCIÓN 2.0

Una imagen sirvió de catalizador de los sentimientos de una frustración generalizada que impulsaron la defensa del derecho a la dignidad.



Imágen 3



Imágen 4

Imágen1 [imagen en facebook](#)

Imágen2 [imagen en facebook](#)

Imágen3 [blogspot](#)

Imágen4 <http://www.facebook.com/photo.php?fbid=292144734168731&set=a.290662887650249.58442.104224996294040&type=3&theater>

El 17 de Diciembre Mohamed Bouzizi, informático vendedor de verduras se prendió fuego después de que la policía destruyera su pequeño puesto de venta. La imagen de su cuerpo ardiendo puso en marcha los acontecimientos de la Primavera árabe, que desestabilizaron a los regímenes poscoloniales de la orilla sur del Mediterráneo.



[ElShaheed](#)

La posibilidad de seguir en tiempo real los acontecimientos me dio la oportunidad no solo de ser testigo directo de las acciones de reivindicación y de represión sino también y sobre todo al poder descubrir a través de las redes sociales (Facebook, Twitter, YouTube) y televisiones como Al-Jazira, que trabajaban con materiales grabados por los manifestantes, el nuevo imaginario de los ciudadanos de esos países nada tenían que ver con la insistente imagen de jóvenes integristas dispuestos a morir matando para asegurarse el Paraíso.

Encontré textos e imágenes en los que se proyectaban deseos de alcanzar una gobernanza que garantizara el bienestar y los derechos ciudadanos, y blogs escritos por mujeres donde no solo exponen sus opiniones políticas, sino que también rompen con tabúes y con la hipocresía de la doble moral social. Los acontecimientos que estaba siguiendo desde distintas pantallas, no sólo trataban de terminar con unos regímenes auto-

ritarios, sino que a la vez estaban haciendo ver al mundo la capacidad de las sociedades árabes de decirse a sí mismas, lo que rompía con el orientalismo impuesto por Occidente, discurso que, lleno de prejuicios, fue acunado con tanto interés por la Europa del XIX y el XX y para lo que los museos prestaron sus vitrinas. Por tanto este cambio en el punto de articulación de los discursos ponía en cuestión las líneas de trabajo de los museos, más concretamente las de los museos etnográficos.

Los museos nacidos como espacios de cultura abiertos a los ciudadanos ilustrados, bajo epígrafes científicos, han sido referentes de apoyo a la creencia en la superioridad de la cultura europea y a la fe en el progreso. La ordenación de los objetos, y las secuencias narrativas estructuradas en salas permitían al visitante descubrir un orden implícito en un entorno controlado de luz, sonido y distancias, dispuestos para transmitir una sensación de seguridad, que permitiera al visitante creer en el futuro.

Esos museos etnográficos, que fueron soporte de los grandes relatos nacionales, navegan ahora en un flujo de referencias estéticas o exóticas, que no tienen ninguna operatividad en un mundo globalizado.

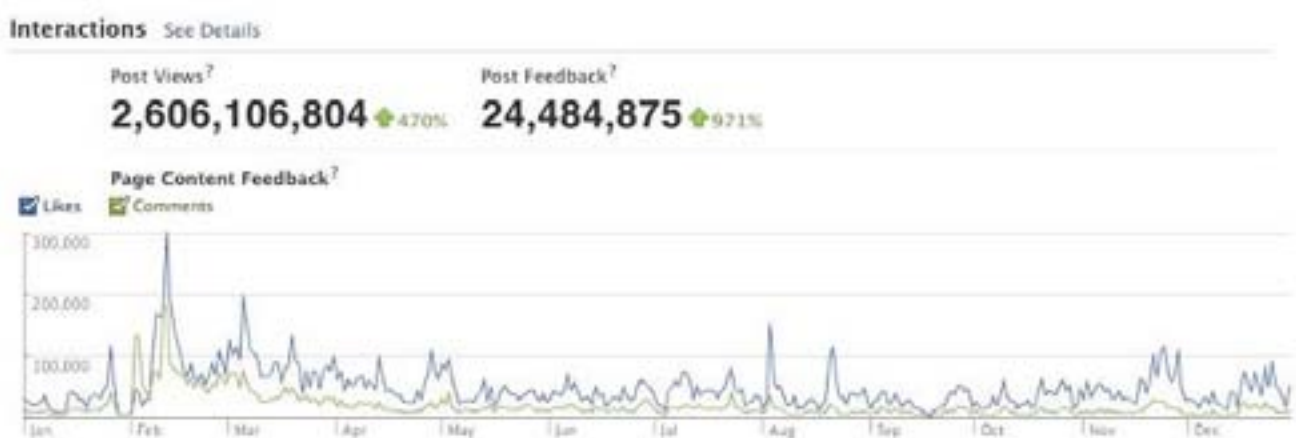


Grafico de interacciones de la página árabe de Nosotros somos Khalid Said

Hoy la capacidad que tiene la red de acoger las imágenes, los relatos y las opiniones de las gentes del mundo, compite con notabilísima ventaja con las historias monográficas que los museos etnográficos puedan ofrecer sobre las culturas de los otros. Wadah Khanfar⁴, Director de Al Jazeera, comentaba en el programa de TTD: “Nuevas generaciones bien educadas, conectadas, inspiradas en valores universales con conocimientos globales, nos han creado una nueva realidad. Hemos encontrado una nueva manera de expresar nuestros sentimientos y expresar nuestros sueños. Estos jóvenes han restaurado la confianza en nuestras naciones, en esta parte del mundo, nos han dado un nuevo sentido de la libertad y nos han empoderado para ir a las calles”.

Ya antes de las primaveras árabes, la seguridad, el progreso, el bienestar y la riqueza empezaron a dar señales de alarma, pero ahora ya no son alarmas lo que suenan, sino las voces que se inquietan ante un futuro que no somos capaces de imaginar.

Hasta hace poco nos movíamos ayudados por un mecanismo que siempre conocía la dirección correcta y que nos llevaba sin ningún género de dudas al bienestar y a un progreso sin fin. En el caso español nuestro mecanismo hacia el progreso ha sido Europa, considerábamos que no nos debíamos preocupar de nada más, porque al estar en confluencia con la Unión Europea, teníamos garantizado formar parte del reino de los elegidos por el progreso y la riqueza.



Imágen 5 Grafico de interacciones de la página árabe de Nosotros somos Khalid Said



Imágen 6

Pantalla de Aljazeera T.V. de un documental sobre las Imágenes de la Revolución.

Es evidente que la creencia en un progreso sin límite ya no tranquiliza nuestras inquietudes sobre qué nos puede deparar el futuro y qué consecuencias tienen nuestras acciones y la de nuestros políticos. Ahora todos buscamos nuevas estrategias, nuevas alternativas en lo local a un mundo global, y en esta búsqueda muchas personas han llenado plazas tratando de hacer oír su voz, pero también para escuchar a otros.

¿Como los museos que han recreado el pasado dando sentido a los proyectos nacionales y coloniales pueden ofrecer sus colecciones y sus espacios como plataformas de diálogo entre preguntas y respuestas en un proyecto de resignificación de las memorias que encierran sus objetos?

Imágen 5 [_gráficas, facebook](#)

Imágen 6 <http://www.aljazeera.com/programmes/revolutionthrougharabeyes/>

4 [wadah khanfar a historic moment/](#)

LA PLAZA, EL ESPACIO NECESARIO

15 De Mayo 2011 Puerta del Sol E.D



Tan grave como intentar el asalto a los palacios donde se gobierna es querer dar otro sentido a esos planos grises (grandes plazas, enormes espacios vacíos), grandiosos en su despojamiento, donde los poderosos representan la ausencia y el silencio.⁵

García Canclini



Graffiti en un muro del Cairo del manifestante Ahmed Harara, dentista de 31 años que perdido sus ojos en la plaza del Tahrir por disparos de policía. En febrero manifestándose contra Mubarak perdió el derecho y en Noviembre contra la política de la Junta Militar el izquierdo .<http://www.facebook.com/EIshaheed/photos#!/photo.php?fbid=365578096825394&set=a.104265636289976.2684.104224996294040&type=3&theater>.

La experiencia virtual que generaron los contenidos de las redes sociales, dio visibilidad a los movimientos populares y permitió compartir ideas, esperanzas y sentimientos que modificaron la imagen que los jóvenes árabes tenían de sí mismos y la que sobre ellos se tenía desde el exterior, rompiendo con “las miradas heredadas de la colonización de sus imaginarios”⁶

Sobre todo desveló que la situación de precariedad y de mala gobernanza no sólo afectaba a un país o los países árabes y del sur del Mediterráneo, sino también a las sociedades de países desarrollados, teóricos modelos de democracia y justicia social.

La energía que pusieron en marcha todos estos movimientos desbordó los entornos digitales y se volcó en las plazas, espacio público necesario, en un entorno físico de socialización, para dar cuerpo a las ideas y para realimentar de imágenes y mensajes al espacio virtual que de nuevo alimentó la experiencia y que se convirtió en referente de nuevos relatos, llenando los vacíos y rompiendo los silencios.

En otras muchas partes del mundo, se ha puesto de manifiesto la misma necesidad de espacios de encuentro en los que coincidir y compartir acontecimientos singulares ubicados en un tiempo concreto. Los ciudadanos han puesto de manifiesto que quieren recuperar la capacidad de construir sus propios relatos hasta ahora secuestrados por los medios de comunicación y las instituciones estatales creadoras de opinión.

5 García Canclini, Ernesto. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Edt. Katz, Buenos Aires, 2010. pag. 77

6 “Golpeados en el corazón, las sociedades no occidentales no pueden más que girar en el vacío [...] Vacío creado por la pérdida de sentido, que insidiosa y progresivamente engendra la existencia de Occidente, es rellenado de cierta manera por un sentido occidentalizado. Esta substitución no es una aculturación pues no se trata de la adopción de los mitos de Occidente y la integración de sus valores con la agresividad del matriarado que ello implica. Sencillamente no teniendo ojos para verse, palabras para decirse, brazos para manejarse, la sociedad herida adopta la mirada del Otro, se dice con las palabras del Otro, se maneja con los brazos del Otro. Su mundo es y está profundamente desencantado. Serge Latouche, *L'occidentalisation du monde*, La Decouverte, Paris, 1989, 92 y 2005, p. 91 Ghalioun, Burhan. Exclusión y dinámicas de representación en el contexto de la globalización. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, núm. 66-67, p. 69-80

Los ciudadanos que habitamos en un mundo complejo, interconectado, en el que la información nos desborda y los poderes fácticos son inidentificables, necesitamos espacios en los que reflexionar sobre la memoria, la nuestra y la que compartimos con otras culturas que durante mucho tiempo se consideraron inferiores.

En este sentido, me gusta imaginar a los museos como plazas públicas en las que se descubran nuevos puntos de vista sobre lo cotidiano y se compartan miradas,

Ernesto García Canclini nos plantea la reformulación del estudio y la gestión del patrimonio, para que no solo nos ocupemos de la conservación de piezas con valores extraordinarios, sino entendamos el trabajo de gestores de memoria como una manera de participar en los dilemas cognitivos, éticos y sociopolíticos de la interculturalidad.⁷

Hoy hablar sobre las culturas de los otros exige conectar con las nuevas realidades en las que las culturas se transforman, lo que supone que debemos dar un cambio radical en la construcción de nuestros relatos sobre ellas.

Los Museos deberíamos enfocar con otras perspectivas nuestro funcionamiento y el de nuestras colecciones, para contrarrestar las tendencias de brillantes urbanistas para los que los museos son soportes de arquitecturas imposibles, huella indeleble de la gestión de políticos que apostaron por la modernidad de su territorio dotándolo de un caro y singular edificio, y que finalmente se justifica como etapa de un circuito turístico o un hito de macro ofertas de consumo cultural.

Transformar los museos para dar cabida a propuestas participativas es un reto que nos obliga a replantearnos la institución museística en su conjunto. Los museos, respondiendo a los planes de democratización de la cultura, crearon espacios para la atención a los niños, desarrollaron programas educativos y propuestas específicas para distintos segmentos de público. En estos momentos en un mundo absolutamente cosmopolita, el papel de los museos debe proyectarse tratando de saber las limitaciones y capacidades que tienen para poder apoyar la convivencia, no para imponer un monólogo institucional, sino para recuperar su legitimidad como institución pública al facilitar discursos contruidos en diálogo con una ciudadanía que piense, examine y ponga en marcha asuntos e iniciativas comunes. Abandonar lo sabido y adentrarse en lo no dicho, necesariamente supone incorporar nuevas formas de hacer en el conjunto de la institución museística.

¿Podremos hoy ser Museos 2.0? Abiertos a ciudadanos interesados en intercambiar puntos de vista, en compartir conocimientos y experiencias; donde se mire mirando al otro, que también mira; dirigiéndonos a ciudadanos, que disponen de tiempo para observar y dialogar.

En otras muchas partes del mundo, se ha puesto de manifiesto la misma necesidad de espacios de encuentro donde coincidir y compartir acontecimientos singulares ubicados en un tiempo concreto. Los ciudadanos quieren recuperar la capacidad de construir sus propios relatos hasta ahora secuestrados por los medios de comunicación y las instituciones estatales creadoras de opinión.

7 García Canclini, Ernesto. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Edt. Katz, Buenos Aires, 2010. pag. 97

Los ciudadanos que habitamos en un mundo complejo, interconectado, en el que la información nos desborda y los poderes fácticos son inidentificables, necesitamos espacios en los que reflexionar sobre la memoria, la nuestra y la que compartimos con otras culturas que durante mucho tiempo consideramos inferiores.

En este sentido, me gusta imaginar a los museos como plazas públicas en las que compartir las miradas, en las que se descubran nuevos puntos de vista sobre lo cotidiano.

Ernesto García Canclini nos plantea la reformulación del estudio y la gestión del patrimonio, no sólo como conservación de piezas con valores extraordinarios, sino como participación en los dilemas cognitivos, éticos y sociopolíticos de la interculturalidad.⁸

Hablar hoy sobre las culturas de los otros exige conectar con las nuevas realidades en las que las culturas van transformándose, lo que supone que debe producirse un cambio radical en la construcción de nuestros relatos sobre ellas.

Los Museos, convertidos en soportes de arquitecturas imposibles, en etapas de un circuito turístico o en hitos de macro ofertas culturales dentro de programas de consumo cultural, en los tiempos que corren deberíamos enfocar con otras perspectivas nuestro funcionamiento y el de nuestras colecciones. No para recuperar un monologo institucional, sino para facilitar discursos contruidos en diálogo con una "ciudadanía que piense, examine y ponga en marcha asuntos e iniciativas comunes que adquieran, gracias a esa intervención discursiva, su legitimidad institucional".

Los museos, respondiendo a los planes de democratización de la cultura, crearon espacios para la atención a los niños, desarrollaron programas educativos y propuestas específicas para distintos segmentos de público.

En un mundo absolutamente cosmopolita, el papel de los museos etnográficos debe impulsarse tratando de saber las limitaciones y capacidades que estos museos

tienen para poder apoyar la convivencia, en lo local, de gentes de distintos lugares del mundo, de distintas religiones, edades o formación.

Transformar los museos para dar cabida a propuestas participativas con el público, es una alternativa de interés público y un reto que nos obliga a replantearnos la institución museística en su conjunto. Dependiendo de cómo decidamos organizar nuestros discursos nos veremos obligados a modificar o no los trabajos relacionados con el incremento de las colecciones. En esta dinámica, las colecciones de los museos no se trabajarán sólo por formar parte de una catalogación que las fija a una terminología y a unas categorías cerradas, sino por contener en ellas fragmentos de memoria que pueden permitirnos singularizar un relato, un relato coyuntural que nos aproxime a descubrir aspectos ocultos, y no previstos de nuestro presente

MUSEOS EN LA CONTEMPORÁNEO, MUSEOS E INMINENCIA

*El elogio posmoderno de lo efímero como flujo y flexibilidad, puede ocultar la precariedad social y la falta de proyecto de un mundo que abatió los grandes relatos pero mantiene la concentración de grandes poderes: esas fuerzas que limitan las ocasiones de ser flexibles, hacer descubrimientos e innovar.*⁹

Europa y los países europeos necesitan compartir nuevos relatos que les permitan no sólo resituarse en el mundo, sino y sobre todo romper con prejuicios y narraciones patrióticas, para poder compartir un nuevo imaginario común que desactive la retórica académica y exotista.

8 García Canclini, Ernesto., La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia, Edt. Katz, Buenos Aires, 2010. pag. 97

9 García Canclini, Ernesto. La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia, Edt. Katz, Buenos Aires, 2010. pag. 251

Pasar de la glorificación del pasado a invitar a comprender el presente nos obliga a plantearnos qué discursos ofrecemos sobre los pueblos extra europeos, y sobre todo cómo integramos nuestra propia historia en el relato, tanto la historia de las colecciones como la de los acontecimientos políticos vinculados.



Abandonar lo sabido y adentrarse en lo no dicho, necesariamente supone incorporar nuevas formas de hacer en el conjunto de la institución museística y para ello de-

bemos rescatar los fragmentos de memoria encerrados en los objetos de nuestra colecciones para sugerir al público una visión no jerárquica ni narcisista sobre las culturas de los otros.

Navegar entre lo que está aconteciendo, enfrentarse a lo contemporáneo y responder al compromiso de interpretarlo nos obliga a enfrentarnos con el momento en el que se produce la observación sobre lo cotidiano, desde donde debemos iniciar el relato más allá de lo académicamente formalizado, arriesgándonos a que se nos malinterprete y a que tengamos que admitir los errores, ejercicio de humildad que favorece el que público se sienta motivado a aportar sus propios puntos de vista y las observaciones que su experiencia le sugiera.

García Canclini nos dice que “**para recuperar la capacidad de hablar y de hacer desmarcándonos de lo prefijado....hay que valorar la inminencia**”¹⁰. Lo que todavía no ha ocurrido, pero que está conectado con el pasado e implicado en el presente. Práctica en la que los artistas tienen reconocida una mayor legitimidad profesional, al reconocérseles el valor de su subjetividad. Los museos de Arte Contemporáneo están abordando discursos sobre lo cotidiano con los trabajos de artistas comprometidos con desvelar retazos ocultos de la realidad.

Pero ¿pueden los museos etnográficos abrirse a lo no secuenciado, a lo no dicho, a lo que está sucediendo?, ¿pueden los museos ser un espacio creativo donde se sugieran cuestiones y no donde se difundan grandes verdades, un lugar en el que los públicos construyan sus propias cuestiones y sus propias certezas?

10 García Canclini, Ernesto. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Edt. Katz, Buenos Aires, 2010. pag. 251

¿Qué coleccionamos? ¿Qué cultura material e inmaterial puede ser incorporada a los fondos de nuestras colecciones que sea un testimonio significativo de lo que estamos viviendo? ¿Cómo evitamos el exotismo? ¿Qué contamos?, ¿Con qué y cómo? García Canclini también plantea la necesidad de transformar la teoría antropológica en una teoría abierta al desorden social, sin un gran relato único, deteniéndose en lo cualitativo, en la densidad intranquilizante de los hechos.¹¹

¿Podremos hoy ser Museos 2.0? Abiertos a ciudadanos interesados en intercambiar puntos de vista, en compartir conocimientos y experiencias. Ciudadanos con tiempo para observar y dialogar sobre lo que entre todos estamos construyendo y las razones ocultas o manifiestas que encierra el pasado.

“No es suficiente tratar de confluir con la gente en un pasado en el que ya no está, sino en el movimiento inestable que acaba de tomar forma y a partir del cual de pronto todo va a ser cuestionado. Es a ese lugar de desequilibrio oculto en el que se mantiene el pueblo, a donde es necesario que nosotros nos dirijamos pues, no lo dudemos, es ahí donde enloquece su alma y se ilumina su percepción y su respiración.”¹² ■

Frantz Fanon (1961)

11 García Canclini, Ernesto. La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia, Edt. Katz, Buenos Aires, 2010. pag. 250

12 Fanon, Frantz. Les Damnés de la terre, Editions La Decouverte, Paris 2002 (F. Maspero 1961) Pag. 215



El Ejército en la historia de España
Ven a conocernos

<http://www.ejercito.mde.es/unidades/Madrid/ihycm/Museos/ejercito/index.html>

IV Seminario Científico de RIME. Extracto biográfico de los ponentes invitados

Christine Laurière

Doctora en Antropología Social y Etnología, autora de una biografía sobre el fundador del Museo del Hombre (Paul Rivet, *le savant et le politique*, Paris, Éditions scientifiques du Muséum National d'Histoire Naturelle, 2008). En la actualidad, Laurière enseña en la École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de París, y es miembro del Institut interdisciplinaire de l'anthropologie contemporaine (IIAC-LAHIC). Especialista en historia de la Antropología, trabaja sobre la institucionalización de la Antropología francesa y colombiana, así como en las figuras de los antropólogos Franz Boas y Alfred Métraux.

María Iñigo Clavo

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, artista plástica e investigadora en el proyecto Meeting Margins: Transnational Art in Latin America and Europe 1950-1978 (University of Essex/ University of the Arts London), investigadora del Grupo Consolidado Arte y Pensamiento en la Edad Moderna y Contemporánea en la Universidad Nacional de Educación a Distancia y miembro de la red Conceptualismos del Sur.

Pilar Romero de Tejada

Directora del Museo Nacional de Antropología de Madrid. Ha llevado a cabo trabajo de campo de antropología en el Pirineo aragonés, en el Departamento selvático de Madre de Dios (Perú), en Torrelaguna (Madrid) y Filipinas. Sus principales temas de investigación están relacionados con la museología antropológica, la historia de la antropología española, métodos misionales, viajeros españoles por África y europeos por España, y sobre la cultura de los diversos

grupos que componen la población de Filipinas. Tiene numerosas publicaciones relacionadas con su actividad profesional e investigadora.

.Luis Gerardo Morales Moreno

Profesor investigador de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Autor de *Orígenes de la museología Mexicana*, Universidad Iberoamericana, 1994 y *Museos de México*, Grupo México, 1996. Actualmente prepara la publicación de *Museológicas* y participa en dos proyectos de investigación y docencia internacionales: *Museos, memoria y antropología: América y otros espacios de colonización*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Participa además en el programa docente *Estudios de Postgrado Educación y Museos: Patrimonio, Identidad y Mediación Cultural* de la Universidad de Murcia.

Marc-Olivier Gonseth

Etnólogo y museólogo. Director del Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) desde el 2006. Ha sido investigador en Suiza,

Francia, Filipinas y en la Isla de Reunión. En la actualidad, está desarrollando junto a sus colaboradores, una serie de tres exposiciones relacionadas con el tema del patrimonio cultural inmaterial. La primera, *Bruits* (2010-2011, está siendo presentada actualmente en Neuchâtel. Esta investigación se está llevando a cabo en el contexto de un proyecto subvencionado por Fonds de la Recherche Scientifique (Sinergia), realizado en colaboración con el Instituto de Etnología de la Universidad de Neuchâtel y muchas otras instituciones suizas.

Concha Martínez Latre

Tiene una formación académica heteróclita, se licenció en Ciencias Físicas y tras cursar un master en estudios sociales aplicados se doctoró en sociología por la Universidad de Zaragoza con una tesis sobre los procesos de institucionalización de los pequeños museos locales del Pirineo de Aragón. Imparte docencia en el "Master de museos: educación y comunicación" de la Universidad de Za-

ragoza desde 1990 y desempeña su tarea profesional en el Museo de Zaragoza, al tiempo que sigue investigando en la activación patrimonial etnológica. En 2011 fue coautora junto con dos sociólogos del trabajo “Reinventar los Pirineos” que mereció el premio de ensayo de la Delegación del Gobierno en Aragón.

Vincenzo Simone

Director del Departamento Cultural de los servicios de Museos de la Ciudad de Turín. Es responsable de la coordinación de proyectos educativos especiales. Ha sido coordinador de los proyectos locales del programa de la UE “Local Integration Partnership Action” de 1997 a 1998 y del proyecto “Museos como Espacio de Diálogo Intercultural” del 2008 - 2009, director del Centro Intercultural de Turín de 1996 a 1999 y es profesor de museología en la Universidad de Turín, campus de Biella, desde 2001.

Estrella de Diego

Profesora de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid, ejerció en la Cátedra King

Juan Carlos I of Spain of Spanish Culture and Civilization en la New York University (1998-99). Su investigación se centra en la teoría de género y en los estudios poscoloniales. En este momento prepara un libro sobre la incertidumbre como propuesta enriquecedora versus la restrictiva certeza occidental.

Elena Delgado Corral

Licenciada en Facultad Filosofía y Letras (Psicología). Responsable de Difusión del Museo de América donde ha realizado 84 exposiciones temporales y gestionado la programación de actividades del museo desde espectáculos de música y teatro a propuestas didácticas. Desde el sector privado ha sido productora de teatro y espectáculos musicales. Tres temas centran sus trabajos: poner de manifiesto la dignidad de la pobreza, defender la responsabilidad frente a la indiferencia y la competitividad y promover el respeto entre personas y culturas.

Beatriz Robledo

Doctora en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, especialista en Antropología Física. Desde 1991 se dedica a la reconstrucción de la forma de vida de poblaciones antiguas de distintas culturas de Europa, América y África y al estudio de sus ritos de enterramiento. Actualmente pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos y es Responsable del Departamento de Etnología del Museo de América. ■■

**Correcciones y
fe de erratas publicación 05**
Museos y redes sociales

* La autoría de la imagen en 3D de la portada es de Soledad Gómez Vilchez.

* Página 60. Donde dice: "pues porqué soltar unos cuantos dinosaurios por ahí" debe decir "pues porqué no soltar unos cuantos dinosaurios por ahí".

* Página 65. Donde dice "ade más" debe decir "además".

* Página 103. El apellido de la autora del artículo es "García Arias", no "García Árias". De nuevo jugamos con el apellido de la autora en la ficha de la página XXXX: donde dice "Garcia" debe decir "García"

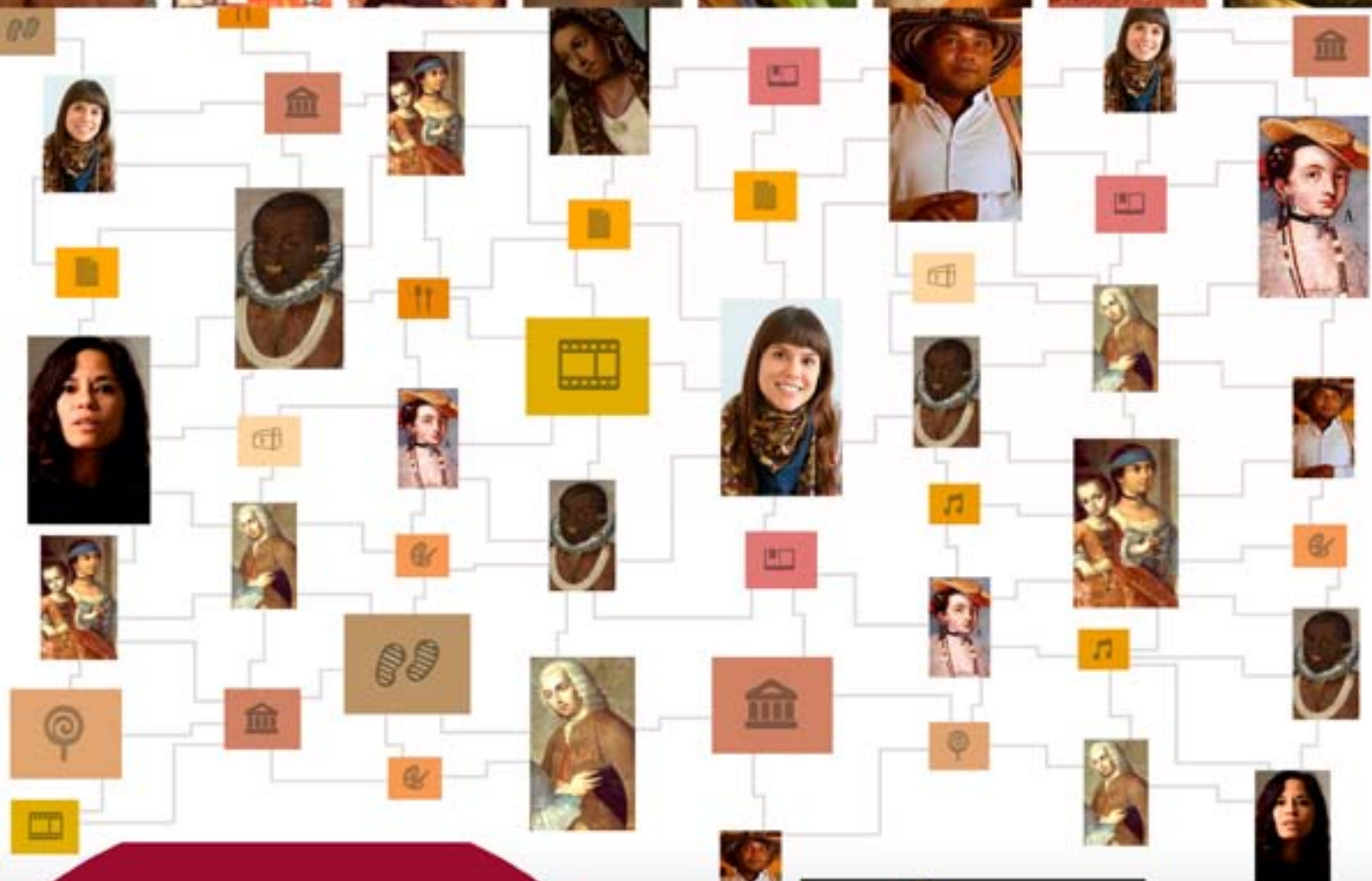
* El enlace de Cultura 18 de la página 155 no corresponde a la autora

* En el artículo de Albert Sierra "Sembrar el mundo de cultura" se ha colado un párrafo que no corresponde a él. Se ha subido una separata digital del artículo al repositorio de ICOM CE Digital en ISSUU. ■■

Cada historia...

MUSEO DE AMERICA
MIGRAR ES CULTURA

... cuenta



Un espacio para compartir
experiencias en torno a la migración y la cultura

MUSEO DE AMERICA
MIGRAR ES CULTURA



<http://museodeamerica.mcu.es>



MUSEO DE AMERICA



<http://www.migrarescultura.es>

