

M

USEOS: COMUNICACIÓN Y EDUCACIÓN
ANTOLOGÍA COMENTADA

COLECCIÓN ARTES PLÁSTICAS

5

GRACIELA SCHMILCHUK
GRACIELA SCHMILCHUK

PRÓLOGO A LA REIMPRESIÓN ELECTRÓNICA

inicio

Han pasado dieciocho años desde la publicación de este libro. Reimpresión no significa segunda edición, de modo que me abstengo de modificar o actualizar contenidos, porque eso me llevaría —entre puestas al día y sustituciones— a concebir otra antología. En líneas generales concuerdo con la presentación que escribí entonces y con los comentarios a los textos, aunque me siento distante de sus sesgos voluntaristas o populistas.

índice

Decía en 1986 que la bibliografía sobre museos era escasa o nula y hoy el panorama ha cambiado. Hay en México, Argentina y Brasil algunos títulos interesantes, así como muchos en Estados Unidos, Inglaterra, España, Francia y Suiza. Gracias al impulso particular que los colegas ingleses han dado a las carreras de formación de museólogos en sus universidades, las ediciones de Routledge, y de la Smithsonian Institution, florecen con series de títulos especializados. Si bien abundan las antologías, como corresponde a este campo de la práctica cultural que ha merecido poca investigación y menos reflexión, ya existen trabajos provenientes de la antropología social, la historia, la sociología, los estudios culturales o la teoría del arte que ayudan a pensarlo mejor.¹ Además, cada día son más los foros o coloquios donde se incluye a los museos como tema importante, aunque la iniciativa no nazca en el ámbito de la museología; son más también las tesis que estudiantes de diversas carreras dedican a facetas de la institución museo, su gestión, significación social y cultural. Esto muestra que tal vez comienza a comprenderse la complejidad de discursos y procesos que atraviesan la institución y la práctica misma.

menú

Tendencias que apenas se perfilaban a mediados de los ochenta a comienzos del siglo XXI se han adueñado del panorama mundial, como las que analiza uno de los textos más lúcidos y actuales de la antología el de Hans Haacke (texto 36). Él señala la aparición de la figura del administrador de arte tecnócrata, convencido de que el arte puede y debe administrarse como otras mercancías. Esto pone al descubierto, para quien quiere verlo, el carácter de industria de la conciencia, que también posee el arte —modeladora e inculcadora de opiniones y actitudes— y la negación del carácter desinteresado de los museos. Librados cada día más a obtener financiamiento propio, se hace más estrecho el parentesco de la institución con las corporaciones, el turismo, la industria cultural y, por ende, el espectáculo, mientras disminuyen las sorpresas, la capacidad de riesgo, de crítica y de producir investigación y conocimiento.

salir

Sin duda, el poder político de los patrocinadores sobre las actividades del museo aumenta. Asimismo, se diversifica e incrementa la cantidad de visitantes respecto de aquella que hace veinte años. El auge de los museos de arte contemporáneo es evidente: más que nunca, son lugares de encuentro donde la gente con distintos grados de relación con el



inicio

mundo artístico acude a tejer las redes de las que su trabajo depende o dependerá. La densidad de esta experiencia sobrepasa el número reducido de asiduos a tales museos, en tanto es cada vez mayor la asistencia para otras colecciones y exposiciones menos exigentes que atraen el interés de estratos medios amplios.

Los museos se multiplican por doquier. En los años ochenta y noventa, la arquitectura consumió presupuestos cuantiosos ya que condensaba las expectativas de seducción y mejores ingresos económicos de la institución y de su ciudad. Si bien esa práctica se reproduce, las exposiciones de gran espectáculo y aquellas propuestas por curadores independientes de prestigio internacional toman el relevo en la escala de las expectativas. El fenómeno tiene otra cara: en América Latina o en otros continentes se cierran o se descuidan una parte de los museos existentes, o bien se cede la responsabilidad a manos privadas.

índice

Como tendencia, la atención que merecen los visitantes es mayor y es un tema presente en virtud de dos corrientes de esfuerzos: de un lado, la de concebir a los visitantes como clientes y al museo como empresa cultural —con la expectativa de generar recursos para el autofinanciamiento y para convencer a patrocinadores; del otro, la de una mayor profesionalización de los servicios educativos, que en realidad aprovechan el interés de las autoridades en el público como consumidor para afianzar mejor su labor pedagógica.

menú

Hacer estudios de públicos es hoy más frecuente en México que hace dieciocho años. La mayoría son cuestionarios elaborados por personal del museo, sin asesoría especializada pertinente, o bien por empresas de mercadotecnia que no diferencian un objeto cultural de un alimento chatarra. Sin embargo, ya existen algunas investigaciones cualitativas —prácticamente todas inéditas— que responden a interrogantes en relación con la formación de colecciones, con el perfil del museo y de su programación y que van más allá de inquietudes mercadotécnicas. En Francia, una joven generación toma el relevo de Bourdieu: Natalie Heinich, quien ha hecho contribuciones significativas en materia de estudios de recepción y de sociología del arte²

salir

Hoy la mayor herejía ya no es, como afirmé en 1986, desacralizar el museo desde dentro sino evadir su banalización, los aspectos negativos de la espectacularización, para lo cual habrán de equilibrarse en primer lugar las fuentes de financiamiento y el poder de los actores. Para ello, claro está, se requieren proyecto y voluntad política que orienten a la economía.

Lo importante es que aunque el margen de la institución museo para sortear las presiones de su contexto y las de su misma estructura interna es estrecho, ese margen de pensamiento y de acción existe y es responsabilidad nuestra elaborar allí otras versiones, otras miradas sobre lo real.



inicio

Acerca de la primera parte de la antología, **La historia y los modelos del museo de arte** lamento no haber mencionado el Museo de Culturas Populares de la ciudad de México³, y no lo hice porque me parecía una propuesta cuyo concepto se alejaba demasiado de los museos de arte, aún de aquellos con proyectos audaces. No obstante, aunque a veintiún años de su creación está en crisis, tanto como las instituciones que alguna vez lo respaldaron, el Museo de Culturas Populares se sustenta en un modelo teóricamente rico, a partir del cual también es posible repensar los espacios para el arte y es necesario hacerlo. Hugues de Varine hablaba de la monetarización de los bienes culturales como destino tal vez inevitable del museo tradicional, y de la alternativa deseable de fomentar la participación activa de los públicos en las decisiones 2. Hoy, ese viraje de bien cultural a mercancía es acelerado y el papel de buena parte de los curadores aleja aún más las posibilidades de participación directa, de iniciativa cultural y de usos múltiples de grupos de artistas, críticos, académicos, maestros o instituciones externas.

índice

En lo que respecta a la última sección, la historia reciente nos ha planteado nuevos desafíos y posibilidades que merecerían tratarse casi de modo independiente. Se trata de las nuevas funciones que asume el curador en el plano de la cultura globalizada dentro del neoliberalismo, tanto el que acepta las reglas del juego —dentro y fuera del museo— como el que intenta trabajar en las acciones emergentes o paralelas al sistema en espacios convencionales o no convencionales. La circulación de exposiciones y ferias internacionales aumenta y en particular el número de bienales —más de cincuenta en la actualidad— como vitrinas de un mercado simbólico y real al que todos quieren tener acceso. Los curadores independientes son las estrellas de tales eventos.

menú

La tendencia podía entreverse hace veinte años (mencionada en la espectacularidad de algunas exposiciones o en la arquitectura como atracción hacia los museos y las ciudades que los alojan), pero tal vez no previmos la rápida transformación —en la mayoría de los casos sinónimo de mercantilización— que imprimiría a la programación y al perfil de su personal: directores-empresarios, departamentos de relaciones públicas reforzados, exhibición de exposiciones itinerantes internacionales que poco margen de intervención dejan a investigadores y curadores institucionales del museo anfitrión. O la manera en que incidiría en las colecciones mismas, en el caso del arte moderno y contemporáneo: encontramos en distintos países obras de los mismos artistas, como si el arte contemporáneo se resumiera en series, al igual que las series de exposiciones temporales internacionales de bajo riesgo cuya renta se pretende cubrir con cierto éxito de taquilla.

salir

Esta serialidad monótona convoca muchas veces a su opuesto: la particularidad, la diferencia estereotípica del Otro, su eventual exotismo. Por supuesto, esto se espera o se exige de los países en desarrollo, cuya modernidad convive con fragmentos y huellas de cierta pluralidad cultural sincrónica y diacrónica.



inicio

Además, hay una nueva lectura estética de la ciudad y propuestas muy diferentes de arte en espacios públicos en los últimos veinte años.⁴ Para algunos es una alternativa ante los límites del museo y el mercado, ya sea en forma física o virtual (internet) mientras que para otros es su extensión. Lo cierto es que el espacio público está mucho más sometido a las presiones asfixiantes de la esfera privada, y por ello también muy fragmentado. Más que como alternativa, se presenta como una arena de lucha simbólica donde hay nuevos actores y cambio de posición relativa en el campo artístico, económico y político.

índice

La nueva museología que emergiera en los años setenta de iniciativas comunitarias —basadas en la horizontalidad de las relaciones sociales, con el apoyo de intelectuales progresistas y un impulso proveniente de la esperanza y de la utopía— se esfuma entre malabarismos teóricos y prácticos por la sobrevivencia y la sustentabilidad. Los museos comunitarios aún existen, algunos ecomuseos y experiencias ricas en materia de participación también, inclusive si pocos profesionales quieren o se sienten capaces de adoptar estos valores y de materializarlos.

menú

Además de la sobrevivencia de los museos, tal vez el desafío actual es impedir la banalización del patrimonio cultural y natural y, en un mismo movimiento, la del trato a los públicos mismos; es tomar en serio a los destinatarios mucho más allá de cualquier “estrategia” de comunicación o de educación, como receptores, usuarios y copartícipes.

salir

Graciela Schmilchuk

México, septiembre 2003



(Endnotes)

Bennett, Tony, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*. Routledge, Londres-Nueva York, 1995. Crimp, Douglas "On the museum's ruins" en Hal Foster (comp.) *The AntiAesthetic; Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press, 1985.

Heinich, Natalie y Pollak Michael, *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Centro Pompidou-BPI, París, 1989; Heinich, N., *L'Art contemporain exposé aux rejets. Etudes de cas*. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998; Heinich, N. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minuit, París, 1998; «Entre oeuvre et personne: l'amour de l'art en régime de singularité». *Communication*, núm. 64, 1997; Heinich, N., *Harald Szeeman, un cas singulier. Entretien*. L'Échoppe, París, 1995, Heinich, N. *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, París, 1991 y otros. Se encontrará en español *Lo que el arte aporta a la sociología*, CONACULTA-Sello Bermejo, México, 2002.

El museo abrió sus puertas en 1982. Parte de un proyecto amplio que valora a los sujetos por encima de los objetos, y a estos más que como patrimonio material, como producción constante tangible e intangible de cultura viva.

En un polo encontramos a INSITE, el proyecto binacional de arte Tijuana-San Diego (México-Estados Unidos) que se mantiene vivo desde 1994 y continúa reformulando su concepto curatorial. Se ha convertido en un laboratorio artístico y teórico en la materia. En el otro polo hay fenómenos como el uso de espacios públicos para que coleccionistas promuevan la exhibición y venta de esculturas de sus artistas preferidos, tal como lo ha hecho Isaac Masri en más de una ocasión (*Primavera 2000* y *Libertad en Bronce*, ambas en el Paseo de la Reforma, y en agosto de este año en el Bosque de Aragón).

Por lo demás, son numerosísimos los eventos que incluyen en su agenda el trabajo en el espacio público físico o virtual. Hasta la feria de arte ARCO que se lleva a cabo en Madrid, le dedica un lugar cada vez mayor.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

Esta antología intenta reunir toda la bibliografía posible sobre museos de arte; consta de un corpus de textos de diversos autores, prologado por un comentario.

En ella se abarcan algunos de los problemas inherentes a museos de arte y a los de historia y antropología, por lo que de arte tienen. El acento fue puesto en las dificultades y posibilidades de comunicación y educación que los museos tienen con sus públicos, ya que el debate sobre las funciones, la museografía y los datos históricos giran alrededor de esos tres ejes.

El lector encontrará textos de muy diverso nivel: desde ensayos teóricos hasta descripciones de casos y consejos prácticos por un lado; por el otro, ubicará posiciones encontradas, tanto por diferencias ideológicas como por diferencias de las realidades a las que se aplican.

Son muchas las interrogantes que motivan y estructuran este trabajo. Por ejemplo, ¿qué mecanismos impiden el servicio óptimo de los museos de arte al público? ¿cómo sería un servicio óptimo? Por qué es tan difícil transformar la máquina cultural llamada museo? ¿Cómo se estructuran los modelos actuales de museo? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿Qué intereses —políticos, económicos, ideológicos y estáticos— actúan como presiones o estímulos?

El lector encontrará planteados y desarrollados problemas y reflexiones con los que a diario uno se cruza en los museos.



inicio

índice

menú

salir



COMPILACIÓN, SELECCIÓN Y COMENTARIOS
Graciela Schmilchuk

MÉXICO, 2003

Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas
CENIDIAP



MTRO. CARLOS-BLAS
GALINDO MENDOZA
Director del Cenediap



MTRA. ERÉNDIRA MELÉNDEZ TORRES
Subdirectora de Investigación

MA. ELENA DURÁN PAYÁN
Subdirectora de Documentación

MTRO. CARLOS GUEVARA MEZA
Coordinador de Investigación

MA. MARICELA PÉREZ GARCÍA
Coordinadora de Documentación

LIC. ANTONIO ESPINOZA
Coordinador de Difusión e Información

LIC. EDA ANGÉLICA FLORES CÁRDENAS
Coordinadora Administrativa

MARTA HERNÁNDEZ ROCHA
Supervisión editorial

MARGARITA GONZÁLEZ ARREDONDO
EDUARDO MOLINA Y VEDIA
Traducción

ROGELIO NARANJO
Ilustraciones

LUIS ARTURO ROSADO RAMÍREZ
Diseño gráfico

MIGUEL ÁNGEL ESPINOZA
Proyecto del libro electrónico

RUBÉN ASCENCIO LÓPEZ
Coordinador del libro electrónico

PRIMERA EDICION DIGITAL

DR © 2003/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de Artes Plásticas (CENIDIAP) Torre de Investigación 9º piso Av. Río
Churubusco No. 79 Col. Country Club, C.P. 04220
E-mail: discursovisual@yahoo.com.mx

Digitalizado y Hecho en México



inicio

índice

menú

salir

INDICE

Nota preliminar	17
Presentación	19
I. La historia y los modelos del museo de arte	23
<i>Los orígenes</i>	
1. Germain Bazin, <i>Del gabinete a la academia</i>	30
2. AA. VV., <i>Entrevista con Hugues de Varine-Bohan.</i>	32
<i>La revolución burguesa: el museo en Francia</i>	
3. Lanfranco Binni, <i>Las colecciones reales</i>	35
4. Germain Bazin, <i>El museo del Louvre</i>	37
5. Francis Haskell, <i>El museo cambia la función original de los objetos.</i>	40
<i>El museo de la Revolución Industrial: Inglaterra</i>	
6. Marjorie Caygill <i>El primer museo público</i>	45
7. Melina Mercuri, <i>La acción antiimperialista</i>	47
8. <i>El inicio de la educación en museos</i>	49
<i>El experimento socialista: La Unión Soviética</i>	
9. Lanfranco Binni y Giovanni Pinna, <i>El museo europeo cambia de signo</i>	51
10 Nikolai Taraboukin, <i>Museo, producción y vida</i>	52
11. Frederik Antal, <i>El materialismo histórico como fundamento museológico</i>	55
12. Pierre Gaudibert, <i>Una reflexión actual</i>	62
13. Theodor Schmit, <i>Testimonio de un debate apasionado</i>	66
14. B. Legran, <i>El problema de la calidad</i>	74
<i>Los modelos alemanes</i>	
15. Alfredo Cruz Ramírez, <i>El museo nazi</i>	75
16. Lanfranco Binni, <i>Hitler y el museo de Linz.</i>	77



INDICE

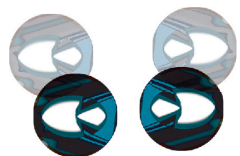
inicio

índice

menú

salir

17. David Galloway, <i>El auge actual de los museos alemanes</i>	79
<i>El esquema estadounidense</i>	
18. Karl E. Meyer, <i>De la pobreza a la riqueza</i>	81
19. Lanfranco Binni, <i>La alianza entre museo y educación</i>	82
20. Germain Bazin, <i>Los inicios en los Estados Unidos</i>	84
21. Edward P. Alexander, <i>Hacia los grandes museos</i>	86
22. <i>La lucha en el campo de los museos de arte</i>	89
23. Alex Gross, <i>Los intereses en juego</i>	91
<i>El Beaubourg y la nueva museología francesa</i>	
24. L.S., <i>El prototipo del museo actual</i>	93
25. Arturo Quintavalle, <i>El éxito del Beaubourg</i>	98
26. Thierry de Duve, <i>La apología del Beaubourg</i>	100
27. François Hubert, <i>Ecomuseos: historia de una idea y su tergiversación</i>	104
<i>México en la encrucijada</i>	
28. Francisco Reyes Palma, <i>Exclusión y dependencia. Crisis de un modelo cultural</i>	106
I I. Las funciones del museo de arte.	112
<i>La construcción del poder a través del museo</i>	
29. Jean Galard, <i>Cuando el arte es sacralizado</i>	120
30. Carol Duncan y Alan Wallach, <i>El museo como arquitectura ceremonial</i>	122
31. Alan Wallach, <i>Monumentos a la civilización</i>	134
32. Carol Duncan y Alan Wallach, <i>El laberinto ritual</i>	135
33. Eva Cockroft, <i>Arte, museo y política</i>	141
34. Benjamín Buchloh, <i>El museo nutre el mito de que la cultura es de fácil consumo</i>	146
35. Donald B. Kuspit, <i>El museo, ruina del arte</i>	149



inicio

índice

menú

salir

INDICE

36. Hans Haacke, *Museos para moldear la conciencia* 152
37. Giovanni Pinna, *Las contradicciones internas* 161
38. Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *La mecánica de la
exclusión* 164
39. Thomas Messer, *Por un credo más allá de lo social* 165
40. Larry Aldrich, *Un detonante de la compra de arte* 167
41. Georges Wildenstein, *El placer de los elegidos* 169
42. Robert Motherwell, *El éxtasis a cualquier precio* 171
43. Edward Stone Durell, *Del museo a su casa* 172
44. Alexander Elliot, *Todos para uno* 173
45. Georges Bataille, *El purificador de conciencias* 175

El museo hacedor de conciencia

46. Iker Larrauri, *Los museos deben capacitar para
actuar sobre la realidad* 176
47. John Berger, *La función histórica del museo* 177
48. AA. VV. *Fragmentos de entrevista con Hugues de
Varine Bohan* 181

La opción educativa

49. Aracy Amaral, *El museo de arte moderno para
América Latina* 184

La búsqueda del museo utilitario

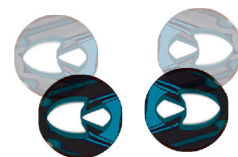
50. Kenneth Hudson, *Eficacia ¿para qué* 188

El uso informativo del museo

(Véase documento 26, Thierry de Duve, *La apología
del Beaubourg*, p. 117)

El museo abierto como centro cultural

51. *Entrevista con Aimé Maeght* 191
52. Michael Levin, *La diferencia entre un museo y
un centro cultural* 194



inicio

índice

menú

salir

INDICE

La perspectiva económica

53. Germain Bazin, *Mercado de arte y valor simbólico* 195
54. Karl E. Meyer, *La otra cara del arte* 197
55. Franco Torriani, *El arte como bien-refugio* 201

III. Museo y educación 203

Las condiciones básicas

56. Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *La educación artística escolar como requisito de democratización* 211

Museo y escuela

57. Antonio Alegre Cremadas, *La escuela, un experimento de educación artística* 216

La concepción totalizadora

58. Detlef Hoffmann, *Por una museología científica* 219
59. Louis Valensi, *Una exposición es más que un espectáculo* ... 223
60. John Stanton, *Los objetos no hablan por sí solos* 227
61. Adi Martis, *Los museos en Amsterdam* 229
62. Bruno Bettelheim *et al.*, *La curiosidad, su aplicación en un entorno museístico* 232
63. Mario Vázquez, *Los museos y la aculturación* 235

El apoyo didáctico a las exposiciones

64. Bonnie Pitman-Gelies (comp.) *Aposos para la interpretación de exposiciones* 236
65. Patterson Williams, *La descontextualización como condición del aprendizaje* 241
66. Katherine Kuh, *Por una enseñanza no verbal* 248
67. Joshua Taylor, *¿Cuándo y cómo el acto de mirar se convierte en ver?* 253
68. Ted Katz, *Arte y vida: un proyecto de animación* 255
69. Pierre Rebetez, *El museo dinámico* 257



inicio

índice

menú

salir

INDICE

Los recursos didácticos

70. Sandra Quinn, *Técnicas teatrales en museos* 258

La oferta y la demanda de recursos didácticos

71. Malcolm Knowles, *Cuadro de recursos didácticos* 261
72. Robert Wolf y Barbara Tymitz, *Las necesidades de información* 262
73. Graciela Schmilchuk, *Todos los públicos solicitan información* 264

IV. Museo y comunicación 266

La museografía en la historia

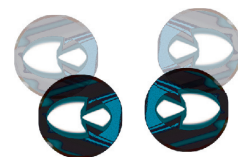
74. Germain Bazin, *Del period room a la concepción escenográfica* 274
75. Georges Balandrier, *La visión antropológica* 278

La concepción museográfica en América Latina: México y Brasil

76. Alfonso Soto Soria, *Los inicios de la museografía en México* 279
77. Delmari Romero Keith, *La función de la museografía* 281
78. Juan Baigts, *El diseño y la museografía* 282
79. Fernando Gamboa, *La museografía como ciencia, técnica y arte* 283
80. Pedro Miguel, *La museografía mexicana, una visión global del hombre y la cultura* 285
81. Aécio de Oliveira y Mario de Souza Chagas, *Una planeación novedosa* 288

¿Cómo trabajar para diversos públicos?

82. Michael Ames, *Bodega abierta del Museo de Antropología de la Universidad de British Columbia* 292



INDICE

inicio

índice

menú

salir

83. Kenneth Hudson, <i>Diseño y comunicación</i>	294
84. Grace McCann, <i>Museografías didácticas</i>	297
<i>Teoría y práctica museográfica</i>	
85. Mark Lane, <i>Algunos consejos útiles</i>	298
86. Michael Compton, <i>Museografía, historia del arte y función del museo de arte</i>	304
87. Jean Gabus, <i>El objeto-testimonio</i>	311
V. Los públicos del museo de arte	318
<i>El significado de la recepción</i>	
88. Janet Wolf, <i>La interpretación como recreación</i>	325
<i>Las condiciones de acceso a la cultura</i>	
89. Umberto Eco, <i>El espectador como co-autor</i>	327
90. Pierre Bourdieu y Alain Darbel, <i>La competencia artística</i>	331
91. Pierre Bourdieu, <i>Hábitos culturales de clase</i>	334
92. Arnau Puig, <i>Los criterios sociales de la percepción</i>	337
93. Herbert Gans, <i>Diferencias de aspectos culturales entre cinco muestras de público</i>	340
<i>Factores que restringen el acceso a museos de arte</i>	
94. Kenneth Hudson, <i>El acceso, ¿privilegio o derecho?</i>	344
<i>El público como propuesta</i>	
95. E. Hooper-Greenhill, <i>El museo a la búsqueda del público</i>	351
96. Lawrence Allen, <i>El público como finalidad</i>	352
97. Jean Gabus, <i>Del museo a la fábrica</i>	356
98. John Falk, <i>Estudios de público, requisito para la educación en museos</i>	361



inicio

índice

menú

salir

INDICE

VI. Críticas y alternativas	365
<i>La herejía: desacralizar el museo tradicional</i>	
99. Irmeline Lebeer, <i>La calle, forma de vida comunitaria</i>	374
100. Hervé Fischer <i>et al.</i> , <i>El aporte del arte sociológico</i>	376
101. Graciela Schmilchuk, <i>El público como realizador</i>	379
102. Carlos del Peral, <i>Por una cultura nueva</i>	380
103. Jean Benoist, <i>¿Rechazo a los objetos o rechazo al museo?</i>	382
<i>La nueva museología: devolver la iniciativa cultural al sujeto</i>	
104. Bruno Toscano, <i>Bienes culturales y bienes naturales</i>	384
105. Iker Larrauri, <i>Los niños hacen su museo</i>	388
106. Graciela Schmilchuk, <i>Los museos surgen con intención poética</i>	391
107. AA.VV., <i>Fragmentos de una entrevista con Hugues de Varine-Bohan</i>	392
108. Georges Henri-Rivière, <i>¿Qué es un ecomuseo?</i>	393
109. Hugues de Varine-Bohan, <i>¿Por qué crear un público?</i>	395
110. Hugues de Varine-Bohan, <i>El ecomuseo hoy</i>	398
111. Hugues de Varine-Bohan, <i>Nuevas tendencias</i>	399
112. Jean Clair, <i>El surgimiento de un ecomuseo</i>	403
113. P.L.N. <i>Desmitificación del ecomuseo</i>	407
114. François Hubert, <i>El ecomuseo entre el mito y la utopía</i> ...	409
115. Tomislav Sola, <i>Museos para el presente</i>	412
116. Alberto Mario Cirese, <i>Las operaciones museográficas como metalenguaje</i>	413
117. Stanislas Adotevi, <i>Museos para el desarrollo</i>	419
118. Alpha Konaré, <i>Formas nuevas</i>	423
119. Alpha Konaré, <i>Problemas del contexto africano</i>	426
120. AA.VV., <i>Un museo creado por los usuarios</i>	429
VII. Bibliografía	431



Nota preliminar

inicio

índice

menú

salir

México ES UN PAÍS RICO EN MUSEOS tanto desde el punto de vista cuantitativo como, en muchos casos, cualitativo. En relación con este hecho, la carencia de investigaciones museológicas originales o documentales resulta paradójica. Es mi deseo que este trabajo aliente y sirva como material de reflexión a los colegas deseosos de elevar el nivel profesional y académico de esta disciplina, a los maestros, promotores culturales, historiadores del arte, comunicólogos y sociólogos de la cultura, entre quienes día con día aumenta el interés por el fenómeno museístico.

La bibliografía sobre museos de arte es escasa o nula. En tiempos de crisis, las bibliotecas no se actualizan y menos con títulos provenientes de otros países. En consecuencia, la mayoría de los materiales a que tuve acceso provienen del acervo personal y del de colegas

que abrieron generosamente sus bibliotecas y archivos: Francisco Reyes Palma y Néstor García Canclini. Cuando este trabajo estaba ya avanzado llegó a mis manos un esquema de antología iniciado por Reyes Palma y Marta Dujovne en otras circunstancias. De allí tomé algunas sugerencias valiosas.

En cuanto a la manera de consultar esta antología, sepa el lector que cada capítulo consta de un corpus de textos de diversos autores, prologado por un comentario. Los documentos están numerados en forma consecutiva y cada vez que se hace referencia a ellos en los comentarios, se cita su número correspondiente.

A fin de facilitar la lectura, se dio título a la mayor parte de los textos y se les suprimieron las referencias de pie de página que contenían información irrelevante para nuestro objeto.



Deseo agradecer la colaboración de Guadalupe Soltero, que recorrió con paciencia varias bibliotecas de la ciudad en busca de publicaciones, la de Rosa María Cortés Maciel en la organización del archivo sobre museos que resultó de esta antología; la de Liliana Morales Troncoso, en

el ordenamiento de la bibliografía final; la de Antonio Graham, y su gentileza en la revisión de estilo; por último y, de manera especial, el cálido apoyo, la lectura crítica y los consejos prudentes que Francisco Reyes Palma me ha brindado en varias etapas del trabajo.

inicio

índice

menú

salir



Presentación

inicio

índice

menú

salir

AL CABO DE UNOS AÑOS de trabajar en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México sentí la necesidad de detenerme a reflexionar sobre lo hecho y de comunicar por escrito esa experiencia. Comencé a hacerlo, y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) me solicitó extender el trabajo descriptivo a un documento con sugerencias orientadoras. Esta responsabilidad era ya de otra envergadura. Decidí reunir toda la bibliografía posible a fin de enriquecer las propuestas. En la marcha, me di cuenta de que valía la pena compartir esas lecturas con el público interesado. De allí esta antología.

En ella se abarcan algunos de los problemas inherentes a museos de arte y a los de historia y antropología, por lo que de arte tienen. El acento fue puesto en las dificultades y posibilidades de *comunicación* y

educación que los museos tienen con sus *públicos*. El debate sobre las funciones, la museografía y los datos históricos giran alrededor de esos tres ejes.

También sobre la marcha, por una necesidad de comprender mejor y organizar la lectura, la antología se volvió comentada. El lector encontrará textos de muy diverso nivel: desde ensayos teóricos hasta descripciones de casos y consejos prácticos por un lado. Por el otro, ubicará posiciones encontradas, tanto por diferencias ideológicas como por diferencias de las realidades a las que se aplican. La riqueza y variedad de experiencias y enfoques es real y engañosa, al mismo tiempo. Cualquiera corre el riesgo de deslumbrarse o de decepcionarse en demasía y también de perderse en una maraña intrincada de hechos o ideas. Los comentarios a los textos seleccionados buscan, por lo tanto, desbrozar el camino hacia una mejor comprensión de la relación del museo y sus públicos.

Un museo es siempre la expresión y reflejo de la clase social que lo crea

Huegues de Varine Bohan

En cualquier periodo, en cualquier país una reacción auténticamente es un fenómeno raro

Ketneth Hudson



inicio

índice

menú

salir

Son muchas las interrogantes que motivan y estructuran este trabajo. Por ejemplo, ¿qué mecanismos impiden el servicio óptimo de los museos de arte al público? ¿Cómo sería un servicio óptimo? ¿Por qué es tan difícil transformar la máquina cultural museo? ¿Cómo se estructuraron los modelos actuales de museo? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿Qué intereses —políticos, económicos, ideológicos y estéticos— actúan como presiones o estímulos? En el entendido de que esos intereses pueden ser externos al museo o internos al mismo.

En la actualidad varios museos han logrado asistencia numerosa, especialmente cuando se trata de exposiciones espectaculares. Sin embargo, la calidad de la recepción —comprensión, aprendizaje, disfrute, capacidad crítica— resulta pobre. Si aumentamos la cantidad y frecuencia de ese tipo de exposiciones ¿irá mejorando automáticamente la calidad de la recepción? ¿La publicidad y el efectismo serán los mejores recursos para relacionar al público con el museo? O, desde otro ángulo, ¿vale la pena que los defensores del museo-templo trastornen el programa estético puro, el silencio reparador de los museos de arte, con concesiones para lograr mayor asistencia de público? ¿Qué objetivos justifican un cambio importante?

¿Será cierto, como afirma el belga Thierry de Duve, que el público actual no se interesa en comprender y gozar sino sólo en mantenerse informado, al día?

Es válido preguntarse qué aleja al público po-

tencial o infrecuente de los museos. Interesarse por saber qué opina, qué desea y qué aportan los estudios de público y sobre todo si habrá museos capaces de transformarse en función del conocimiento obtenido.

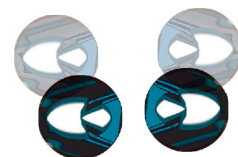
Desde la perspectiva educativa sería útil averiguar hasta qué punto los museos de arte pueden compensar la falta de educación artística escolar y si el aparato educativo en museos educa realmente y para qué ¿no se corre el riesgo de caer en la propaganda, adoctrinamiento, la imposición?

El lector encontrará planteados y desarrollados problemas y reflexiones con los que a diario uno se cruza en los museos.

No necesariamente las soluciones para otros museos servirán en los nuestros, porque, si algo se deduce de este trabajo es que es imprescindible partir de realidades locales específicas para que, del análisis correcto, surjan las respuestas. Pero sí es posible apoyarnos en planteos ricos, investigaciones realizadas, ejes de reflexión, experimentación y evaluación de otros museos.

El museólogo yugoslavo Tomislav Sola dijo recientemente que “los museos experimentan la tentación latente de olvidar la razón de su existencia... el propósito de su esfuerzo”.* Y esto me remite a dos ideas: una se refiere a que, como institución, el museo acumula no sólo objetos sino también poder y no está dispuesto a ceder un ápice ni siquiera para cumplir los objetivos que al principio se planteó. Contra esa tendencia es necesario luchar a diario:

* Tomislav Sola “Museology and Identity”. *Seminario Interregional sobre Museos y Educación*, Guadalajara, 3-7 de marzo de 1986, ICOM, UNESCO.



inicio

índice

menú

salir

con conocimientos, imaginación, conciencia y sensibilidad social vencer la mecanicidad institucional. La otra concierne a un hecho tan básico como importante: hay muchos museos que no tienen ni han tenido propósitos claros. O bien no los van reformulando adecuadamente cada vez que se requiere. Sobre ambos puntos el lector encontrará materiales útiles en esta antología. Pero, al respecto, deseo añadir una conclusión y un propósito personales.

Creo posible y necesario, hoy en día, aceptar el hecho irrefutable de que un museo atiende varios públicos, con intereses y capacidad de recepción diversos. Esta convicción llevaría por fin a la creación de servicios de apoyo múltiples y con diferentes niveles de profundidad, unos tan válidos como los otros. A su vez, estos servicios atraerían mayor cantidad de visitantes infrecuentes.

Por otra parte, pienso que es tiempo de abandonar la concepción de que la función de los museos de arte es solamente estética y asumir una responsabilidad más amplia, que abarque el cuidado de las colecciones, el enfoque de los problemas culturales e inclusive naturales de su entorno, la relación e intercambio de objetos con museos de otras especialidades para exposiciones temporales multidisciplinarias. Puesto que en la cultura occidental moderna el conocimiento ha crecido parcelado, cada disciplina en su reducto, todos somos neófitos en cualquier campo que no sea aquel al que nos dedicamos, y enfrentamos dificultades casi insuperables cuando deseamos asimilar e integrar esos conocimientos fragmentados

para entender, ubicarnos y mejorar el mundo en que vivimos. ¿Qué relación habrá entre ciencia, tecnología, arte y política? ¿Cómo se entretejen estas áreas para conformar nuestra realidad?

Los museos tienen la opción de continuar esa tradición de aislamiento y trabajar como terminal difusora para especialistas en la materia* o de, sin descuidar esa función, abrirse también a la posibilidad de ser un espacio que permita relacionar los campos del conocimiento y acceder al disfrute que la comprensión brinda, y no sólo al placer epidérmico que eventualmente producen bellos objetos. En este sentido, los museos de arte podrán ser educativos y comunicar experiencias y *conocimientos valiosos* en lugar de reducirse a una didáctica apegada únicamente a explicar las leyes visuales que rigen la factura de cada objeto o grupo de objetos.

Dentro del objetivo global propuesto caben otros particulares. Una política cultural podrá dar prioridad al refuerzo de la identidad nacional, otra a la del desarrollo. Lo que sin duda queda excluido es la concepción sacralizada del arte como manifestación superior e incontaminada del espíritu sin conexión con la esfera material.

La arquitectura, la museografía y los apoyos didácticos e informativos deben adaptarse a ese objetivo principal. En general, los profesionales se sienten aliviados en su tarea cuando encuentran metas explícitas y no ideológicas,

*Hace cuatro años, un joven arqueólogo húngaro, director de un museo de su especialidad, durante una reunión informal de museólogos, lanzó la provocativa propuesta de que los museos delegaran en el sistema escolar y las casas de la cultura todas las actividades destinadas a neófitos, para así concentrarse en el museo académico, el que colecciona y cuida su patrimonio en beneficio de los investigadores y de un público ya educado en la materia.



inicio

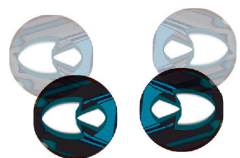
índice

menú

salir

semiocultas. De estas últimas derivan, por ejemplo, esas museografías decorativas sin sentido más que el de exaltar lo agradable, que agrupa o aísla los objetos por sus formas y colores sin tener en cuenta otros factores culturales. Concepción museográfica que impide la comprensión de los objetos.

Estas metas ideológicas son las que favorecen el surgimiento de edificios espectaculares, siempre imponentes, pero inadecuados para las funciones museísticas. Son también las que reducen a la educación en museos a una especie de primeros auxilios, que intentan vanamente suplir lo que la colección y la museografía se niegan a ofrecer.



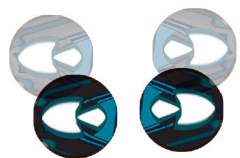
inicio

índice

menú

salir

I. La historia y los modelos del museo de arte

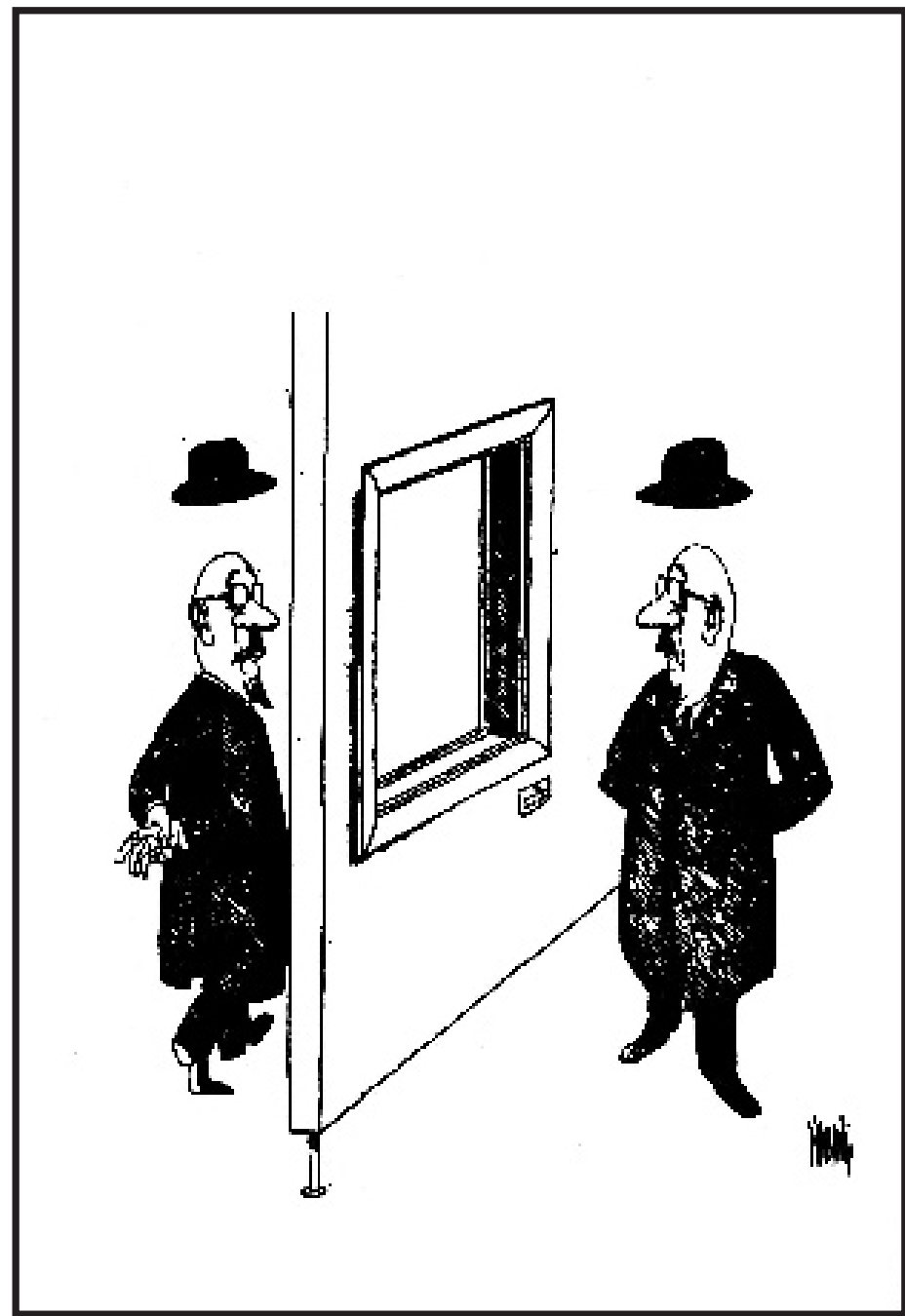


inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

AQUÍ SE PRESENTAN algunos momentos claves en la historia de los museos a fin de detectar la construcción de los modelos que heredamos. Creo que una manera de intervenir en su transformación es conocerlos. ¿Qué motivó el surgimiento de los museos en la era moderna? ¿Qué fuerzas sociales crearon distintos tipos de museo? ¿Cuáles están detrás de la “nueva museología”?

Los orígenes. A través de los escritos de Germain Bazin (documento 1), crítico de arte y museólogo francés, recordaremos el origen del museo de arte en palacios reales y de la nobleza, en algunos municipios prósperos y, ya en el siglo XVIII, en las academias de arte, “núcleo museológico de carácter público”.

Hugues de Varine (documento 2) toma distancia de la historia cronológica lineal para

abordar la concepción etnológica de la periodización. Distingue así una etapa preindustrial sin necesidad de museos, puesto que la cultura era cosa viva y de todos; la etapa industrial urbana, en la que se atesoran los objetos en museos y la etapa posindustrial en la que la gente pierde su iniciativa cultural. Fuera de Europa, los museos serían fenómenos coloniales que reproducen con mayor o menor retraso la concepción dominante de cultura en Europa. Evolucionar, para Varine, significaría devolver la iniciativa al público (véase capítulo VI, documentos 100 a 115).

La revolución burguesa: el museo en Francia. Lanfranco Binni (documento 3), Germain Bazin (documento 4) y muchos otros historiadores señalan al Louvre como la primera* institución que organiza el paso del tesoro

* Sin embargo, el Museo Británico se abre en 1753 como museo público.



inicio

índice

menú

salir

real al museo público de arte, modelo de museo con aspiración universal, orientador del gusto oficial. Museo público a partir de 1793, el Louvre, antes de la Revolución Francesa fue el terreno cultural de la lucha entre la burguesía y la vieja aristocracia: el sector enciclopedista de la burguesía exploraba, investigaba para dominar, montado en la época de oro del mito del progreso, ideología que aparecía como revolucionaria en relación con el estancamiento feudal.

Pero, una vez abierto como museo, con la revolución, fue el lugar de búsqueda de consenso, de hegemonía del estado burgués (véase documento 29).

Francis Haskell (documento 5) a partir de sus investigaciones en historia del arte y de las instituciones artísticas, nos permite interiorizarnos de la querrela alrededor de la institución museo en los albores de la Revolución Francesa. El Museo de Monumentos Franceses nace para salvar del vandalismo revolucionario a la cultura aristocrática y religiosa. Allí se produce la desfuncionalización y la descontextualización de los objetos que pasan a ser trofeos ejemplares para la clase social triunfante: lugar donde se exorcisa a los objetos de su vinculación con la realidad, para dotarlos de un significado simbólico diferente.

Hoy en día, este hecho sigue siendo uno de los más criticados en los museos de arte: su capacidad para neutralizar el poder de los objetos, su intención y fuerza originarios y su consecuente descontextualización. Sin embargo, nos recuerda Haskell, la mayoría de las cosas han pasado gran parte de su existencia en museos y en ellos se han cargado de una red de nuevos significados. A lo largo

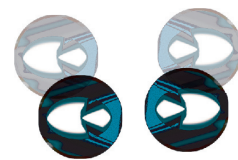
de esta antología espero se vean ampliados y enriquecidos los términos de este debate.

El museo de la Revolución Industrial: Inglaterra. El Louvre fue el museo de las colecciones reales y del botín napoleónico al servicio de los artistas, de los estudiosos y, luego, del público general, para la gloria de la nueva clase dominante. En Inglaterra, el Museo Británico y el Museo Victoria y Alberto surgen de condiciones similares pero para cumplir funciones algo diversas.

El Británico (documento 6), en el momento de su apertura al público, conservaba aún su aspecto de gran gabinete de curiosidades. Unía las artes a la historia natural. Ha sido el museo imperial y de aspiración universal por antonomasia. Es quizá la mayor colección formada por trofeos de países vencidos, colonizados o dependientes.

Prueba de ello son los frisos del Partenón (documento 7); el caso cobra renovada importancia cuando en 1983 la ministro de cultura griega, Melina Mercouri, los reclama al Museo Británico en nombre del derecho de cada nación a la identidad cultural y a los objetos que la respaldan, alegato sin respuesta hasta el momento.

En cambio, el Museo Victoria y Alberto (documento 8) surge con un claro propósito educativo. Responde a las necesidades motivadas por la revolución industrial: la calificación de artesanos y técnicos. El temprano desarrollo científico inglés y el capital proveniente de las colonias aceleran el crecimiento industrial y, por lo tanto, la demanda educativa específica para elevar la calidad del diseño de los productos y el



inicio

índice

menú

salir

gusto general. Muchos museos estadounidenses nacen con propósitos similares.

Paulatinamente, las heterogéneas colecciones de estos museos se dividen y reclasifican provocando el establecimiento de nuevos museos: ciencias, historia natural, antropología, etnología... Los objetos considerados dignos de ser llamados de arte quedan finalmente aislados (estos objetos debían ser contemplados desinteresadamente, no usados en la práctica cotidiana).

El experimento socialista: la Unión Soviética. Durante el siglo XIX, los museos netamente europeos consolidan sus colecciones y estructura. Son pocas las transformaciones profundas ocurridas hasta hoy. Sin embargo, la experiencia museológica realizada en la Unión Soviética, luego de la revolución de 1917, es un hito notable. Hacia 1930, el debate era apasionado en este ámbito. Se trataba, como plantea Binni (documento 9), de poner las colecciones aristocrático-burguesas al servicio de la revolución para la reproducción cultural de la sociedad soviética.

También los productores de arte participaban en este proceso. Un artista enrolado en el constructivismo como Nikolai Taraboukin (documento 10) pedía, en 1922, el fin de la pintura de caballete, de la escultura bibelot, en pro de un arte socialmente justificado, es decir, de toda clase de objetos hechos con maestría para su uso en la vida cotidiana, un arte concebido como trabajo transformado, no como golosina. Desde su posición productivista, los museos sólo son jaulas de oro, tumbas para el arte de épocas decadentes que no vale la pena seguir alimentando. Recordemos de paso, que ésa era la posición de Vasconcelos en esos mismos años en México, mientras promovía

el arte mural, y ya había sido la de los artistas del dadaísmo y del futurismo en la década anterior en Europa. Pero la preocupación de los museólogos gira, justamente, en torno a qué hacer con el pasado.

Frederik Antal (documento 11), el gran historiador del arte alemán, relata su visita a los museos soviéticos en 1932. Su admiración es mucha ante el uso de todo tipo de objetos artísticos, documentos y textos informativos al servicio de la comprensión materialista de la historia. No deja, sin embargo, de formular críticas a la poca importancia otorgada a la calidad estética de algunos objetos y al exceso de información. El comentario de Pierre Gaudibert (documento 12) da contexto a este documento. Subraya los rasgos, tan temidos hoy en día, de la experiencia soviética: politización, propaganda, agitación, reducción de la obra a documento ilustrativo de tesis apriorística, dilución de la jerarquía de las obras, etc., y propone se examine con cuidado el hecho histórico. Actualiza el debate cuando se pregunta por la relación entre calidad artística e ideología a la luz de la moderna teoría del arte (véase documento 58).

Los textos de Theodor Schmit (documento 13) y B. Legrand (documento 14), museólogos soviéticos de los años 20 y 30, nos aportan el testimonio directo de la aventura en que estaban embarcados. El problema mayor es la relación entre calidad estética y autonomía de la obra y su valor como documento histórico.

Esta reiteración de la problemática nos hace pensar que no se trata de que una solución sea mejor que otra en abstracto, sino que hay unas que responden mejor a las necesidades de quienes detentan el poder o de las fuerzas actuantes



inicio

índice

menú

salir

en cierto momento histórico, aun cuando sean contradictorias, como en general lo son. El caso siguiente lo demuestra con claridad.

Los modelos alemanes. La museología utilizada por Hitler como medio masivo de comunicación y propaganda perfeccionó y sintetizó las mejores experiencias del museo burgués de los siglos XIX y XX (Alfredo Cruz, documento 15 y Binni, documento 16). Demostró una refinada elaboración pedagógica y museográfica al servicio de los fines del Estado y de la educación de cada individuo: el mensaje era claro; la supremacía de la nación germana, su hegemonía sobre Europa y la mística nazi.

Los museos del terruño (Heimattmuseums) lograron su máximo esplendor a partir de los años veinte, mientras Hitler proyectaba el mayor museo de arte universal en Linz, su tierra natal.

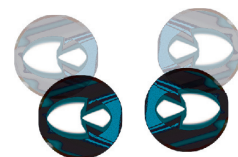
En realidad, pocos son los museos en el mundo que logran hoy ese grado de comunicación y me parece importante revisar a fondo los casos. El problema es saber si basta cambiar el signo político e ideológico de la museología nazi para llegar a resultados democráticos. Quizás descubramos que esa experiencia que aparece como modelo sólo lo sea para los Estados con necesidad de afirmar su poder, por medio de una intensa y sofisticada acción propagandística.

Los que solemos considerar buenos museos, sea en México, Estados Unidos o Europa, llevan este camino. Ya se verá si en los ecomuseos o museos integrales con bases menos verticalistas se supera esta relación de fuerzas.

En lo que se refiere al auge de los actuales museos alemanes de arte cito un texto meramente informativo (documento 17) que no permite enlazar las experiencias anteriores con las actuales, pero sí comprobar que el acento está puesto en el lucimiento arquitectónico, en los conjuntos de obras donadas o vendidas por coleccionistas y en el prestigio político y cultural de la ciudad sede. El fenómeno resulta bastante similar al del surgimiento de los museos de arte moderno en Estados Unidos, aun que su relación con la industria sea menos directa y mayor la intervención municipal.

El esquema estadounidense. En los Estados Unidos, los museos se convierten en fuertes instituciones educativas y de investigación, desde mediados del siglo XIX, pero sobre todo desde principios de este siglo. Como consigna Binni, en Estados Unidos los museos nacen burgueses, no aristocráticos y, por lo tanto, con una flexibilidad y apertura notables a los requerimientos económicos y sociales: reproducción cultural a través de su asociación con el sistema escolar, reproducción económica como espacio de circulación de obras en tanto mercancías (Karl Meyer, documento 18; Binni, documento 19; Bazin, documento 20 y Edward Alexander, documento 21), aunque sus metas declaradas hayan sido morales, de corte victoriano en principio: recreación sana para combatir el vicio y el crimen, elevación del espíritu.

En el campo de la educación en museos, ningún otro país ha desplegado tanta pericia, esfuerzo y presupuesto y ningún otro ha sido tan convincente sobre la universalidad de la cultura burguesa. Sin embargo, estos monstruos sagrados nacidos para educar parecen demostrar sus fallas en los últimos



inicio

índice

menú

salir

años frente a sectores sociales que exigen se dinamice el concepto de cultura y, por lo tanto, las prácticas culturales. Artistas y críticos progresistas (documento 22 y 23) discuten el dominio de intereses de clase sobre estos asuntos. La exigencia de democratización llega a la estructura de poder de los museos (compárense los documentos 18, 19, 20 y 21 con los documentos 22 y 23).

Los museos de arte moderno y los de ciencia y tecnología, se han convertido en los modelos actuales para el mundo. Cabe preguntarse en cada país, en cada museo, si nuestras metas son las mismas, si nuestros contenidos lo son, si el público es similar, antes de cultivar inconscientemente la dependencia.

El Beaubourg y la nueva museología francesa. Veamos dos momentos de la museología francesa actual que tienden a convertirse en modelos: el museo Beaubourg y el ecomuseo. El Beaubourg, llamado también Centro Cultural George Pompidou, se creó a mediados de los setenta y sacudió el mundo del arte por la atención que ha prestado a la investigación y creación artística (diseño industrial y música) a la información (biblioteca, audioteca) y a la educación (talleres, visitas guiadas, eventos múltiples) y a la animación (a través de espectáculos, conferencias, publicaciones, mesas redondas, etc.).

El museo de arte moderno allí instalado es sólo una parte del aparato cultural. La pregunta que los diversos textos que presento tratan de responder es la de si el Beaubourg ha logrado realmente cambiar algo sustancial en la institución museo.

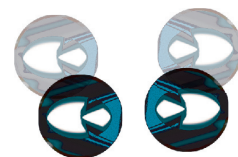
En el documento 24, que aparece bajo la sigla L.S. se afirma que no hay transformaciones

radicales, al menos en el sector museo, pero se admite que al menos ya no es el Templo de lo Bello, imagen del museo siglo XIX.

Arturo Quintavalle, crítico italiano (documento 25), en cambio, lo considera una propuesta diferente como centro cultural, pero reconoce que el área de exposiciones permanentes sigue siendo tradicional.

El crítico belga Thierry de Duve (documento 26), por el contrario, considera que todas las nuevas funciones del Beaubourg están al servicio de la colección permanente. Las espectaculares exposiciones temporales, los talleres, los eventos, las publicaciones constituirían recursos modernos para mantener el interés en el arte de acuerdo con las exigencias del público actual parisino. Pero lo que rescata sobre todo el autor es la función informativa que el museo parece haber aceptado y asumido. No se va al Beaubourg para celebrar un rito o para gozar las obras sino para informarse. Eso por lo que respecta al público; para las autoridades, lo central sería la educación del gran público, el deseo de devolver a París la hegemonía artística y lograr la supervivencia de la colección permanente reinterpretándola desde el presente. Entonces, De Duve habla de las transformaciones que requiere un museo de arte, sobre todo moderno, para comunicarse con diversos públicos en la era de los medios masivos de comunicación. Es un ejemplo de museo urbano, respaldado por un abultado presupuesto y una clara voluntad política. Sólo en tales condiciones puede prosperar ese modelo.

Sin embargo, la historia nos muestra que esta solución no ha resultado satisfactoria para todos. En Francia levantó olas de descontento en los museos más pequeños, en provincia y en casas



inicio

índice

menú

salir

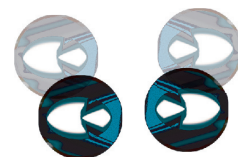
de cultura que sufrían las consecuencias del centralismo económico, político y cultural.

En los mismos años en que el gobierno elabora el proyecto Beaubourg nacían los ecomuseos (1971-1974). Fruto de la reflexión de profesionales, el apoyo de autoridades y comunidades locales, centrados en su interés por la ecología y la etnología regional, con la posibilidad novedosa de participación y autogestión. El objetivo principal es el desarrollo de la comunidad, gracias a la comprensión de su historia, sus condiciones de vida y trabajo actuales, es decir, a la conciencia de sí (documento 27). Los ecomuseos no excluyen el arte, pero en ellos ocupa un lugar entre otros. Sus modalidades son presentadas y discutidas en el último capítulo de esta antología.

Del Louvre al Beaubourg y al ecomuseo, la institución se ha transformado para sobrevivir e imponerse por un lado, para apoyar

el desarrollo de la comunidad por el otro.

México en la encrucijada. El texto de Francisco Reyes Palma (documento 28) traza la historia de los museos en la ciudad de México desde el punto de vista de las políticas culturales y del público. Esta perspectiva novedosa nos permite comprender la lucha, en una cultura dependiente, entre una concepción museística heredada de Europa y los esfuerzos por construir modelos nacionales. En el campo del arte, dice el autor, la identidad cultural se manifestó tanto en los contenidos (inclusión de artes populares, de la cultura indígena junto a las Bellas Artes) como en la atención prestada a la función educativa y recreativa de los museos. En esa esfera, y en la de los museos de antropología, es donde los logros han sido mayores (contenidos, capacidad educativa y de comunicación, arquitectónica y museográfica). En cambio, los museos de Bellas Artes no han tenido avances similares y siguen respondiendo en muchos aspectos a los modelos importados, estructurados para minorías.



Los orígenes

inicio

1. Del gabinete a la academia

Germain Bazin. *El tiempo de los museos*.
Madrid, Daimon, 1969.

índice

Después del siglo XVI, las obras de arte o las curiosidades se conservaban en dos clases de locales, a los que se daba sentidos diferentes que no siempre se distinguen: la “galería” o el “gabinete”. Materialmente, la galería es una sala de estructura alargada y grandes dimensiones; el gabinete, más restringido, es una habitación, de forma aproximadamente cuadrada. La galería designó un local suntuoso, una sala de fiestas lujosamente adornada en donde las obras de arte forman parte integrante de la decoración; en el gabinete, los objetos se han acumulado sin ornamentación, de forma que haya lugar para el mayor número posible de ellos; ocurre, sin embargo, que a una sucesión de salas de recepción con dedicación suntuaria, se le ha calificado de galería, como la Galería Palatin del palacio Pitti, en Florencia, y que otras galerías han tenido un carácter puramente utilitario. A finales del siglo XVII y en el

siglo XVIII, el término galería ha prevalecido para los museos de arte, pintura o escultura, mientras que la palabra gabinete designaba las colecciones de curiosidades o de ciencia así como los locales en donde se conservaban los pequeños objetos de arte: medallas, glíptica, obra de orfebrería y estatuillas de bronce. Procedente del italiano, la palabra francesa *cabinet* que rápidamente fue de uso internacional, ha designado en principio un local reducido, o un mueble, en el que se guardaban los documentos íntimos, antes de atribuirse a una pieza de dedicación museológica.

... Algunas galerías estaban destinadas únicamente a la presentación de las obras de arte...

... Paralelamente al enriquecimiento de los tesoros artísticos acumulados por algunos príncipes soberanos, destinados a convertirse, tarde o temprano, en museos públicos, en

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

diversos puntos de Europa se constituyen depósitos de obras de arte que pertenecen a colectividades. Los municipios están en condiciones muy favorables para la formación de tales conjuntos. Así, en 1629, la ciudad de Zurich funda una Biblioteca y una Galería de Bellas Artes en la Wasserkirche. Este centro cultural, como diríamos en la actualidad, se había nutrido con manuscritos y antigüedades procedentes de los bienes eclesiásticos confiscados por la Reforma. En Italia, donde la vida municipal siempre fue muy activa, hubo particulares que desde un principio dieron ejemplo de devoción ciudadana; en 1523, el cardenal Domenico Crimoni legaba a la república de Venecia la colección de antigüedades y curiosidades que había formado en Roma, y que constituyó el núcleo del museo arqueológico actual.

En el siglo XVIII, el arte, en lugar de limitarse a un aprendizaje en el taller de un maestro,

se enseña y se profesa en clases especiales. La iniciativa de este estilo de enseñanza artística se remonta al siglo XVI, pero tiende a propagarse en el Siglo de las Luces, en que cada ciudad de alguna importancia dispone de su academia o escuela de arte. Estos establecimientos poseen colecciones de obras que sirven de modelo a los alumnos, las cuales vienen a ser una especie de núcleos museológicos de carácter público. Citemos en Italia la Academia Carrara de Bérghamo, escuela de arte fundada en 1780 por el conde Carrara el cual a su muerte, acaecida en 1796, legó a la mencionada ciudad las mil quinientas pinturas de su colección. El duque de Richmond, para facilitar el estudio de los artistas, en 1760 abrió su rica galería de esculturas de Whitehall, en Londres. Entre 1748 y 1785, se organizaron en Francia una decena de escuelas de dibujo, algunas de las cuales en la actualidad son museos municipales.



inicio

índice

menú

salir

2. Entrevista con Hugues de Varine-Bohan

AA.VV: *Los museos en en mundo*
Barcelona, Salvat, 1979.

¿Cuál es el origen de los museos? Hay dos formas de considerar el origen de los museos: la primera se basa en el origen histórico objetivo, clásico, explicado por Germain Bazin en *Le temps des Musées*, que se remonta al tesoro de los atenienses en Delfos, al pillaje por parte de Verres de las antigüedades griegas y al Museo Alejandrino. Es decir, se remontaría a dos instituciones: el *museion* y la *pinakothéke*.

El *museion* era un lugar en el que se recogían los conocimientos de la humanidad.

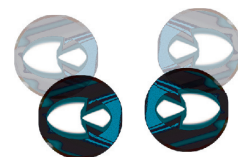
La *pinakothéke*, mucho más próxima a nuestro concepto de museo tradicional, era el lugar en el que se conservaban los estandartes, los cuadros, las tablas, las obras de arte antiguo...

Este origen tan esquemático se ha transfor-

mado, desde la antigüedad, en los llamados *tesoros*: primero, los tesoros eclesiásticos, cuando la Iglesia era el lugar de estudio y de conservación de los conocimientos humanos; después, los tesoros en las cortes, consideradas éstas como los centros de las relaciones internacionales; por último, los tesoros llamados “gabinetes de curiosidades” de la gran burguesía y de los aristócratas “cultos”, que en última instancia poseían el privilegio de transmitir los conocimientos y la cultura.

De este modo se llegó en el siglo XVIII a la creación de los museos institucionales, abiertos a un cierto tipo de público. En los siglos XIX y XX los museos se abren definitivamente a todos los públicos.

No me refiero aquí al museo actual, porque si detenemos la historia del museo a fines



del siglo XIX, nos daremos cuenta de que el 99% de los museos de hoy se encuentran en aquella situación.

La segunda forma de considerar el origen de los museos es totalmente distinta. Aborda el fenómeno a partir del análisis de la evolución cultural de la humanidad. Desde una aproximación fundamentalmente etnológica podemos considerar tres etapas:

Una etapa preindustrial, en la que la iniciativa cultural está difusa en el seno de la población, donde cada hombre y cada grupo social es creador de cultura. En esta situación preindustrial, la palabra cultura no existe. Y excepto para una pequeña élite, sin importancia cultural, el concepto de museo no puede existir. No hay tesorerización de la cultura, puesto que la cultura, por definición, es una cosa viva; por eso no se habla de ella ni tampoco se la acumula, ni tan sólo se la conserva.

La segunda etapa es la revolución y evolución industriales, que dura hasta la Segunda Guerra Mundial. En esta época asistimos al traspaso de los centros de decisión, de poder, y de los que yo llamo “centros de iniciativa cultural”, a las ciudades. Se da un empobrecimiento en el sentido de que el campo pierde en gran parte la iniciativa cultural y abandona su creatividad, la cual se concentra en las ciudades.

La tercera etapa es el periodo posindustrial (me refiero aquí a los países industrializados): los poderes políticos económicos y culturales se concentran en las metrópolis y la iniciativa cultural desaparece casi totalmente. Es sustituida por la innovación tecnológica: cualquier problema vital que anteriormente era solucionado por y para la gente ahora se

resuelve mediante la gestión de oficinas de estudios, laboratorios y administraciones; es decir los problemas se solucionan también *para* la gente, pero no son solucionados *por* la gente. En esto radica la innovación.

Ésta es la situación en los países actualmente desarrollados. En los países que han tenido más o menos un mismo tipo de desarrollo, aunque no forzosamente paralelo, como Japón y China, las etapas históricas a que nos hemos referido son similares. A partir de principios del siglo XIX, el desarrollo de los museos en el resto del mundo es un fenómeno puramente colonialista. Han sido los países europeos los que han impuesto a los países no europeos su método de análisis del fenómeno y patrimonio culturales; han obligado a las élites de estos países y a los pueblos a ver su propia cultura con ojos europeos. Por tanto, los museos de la mayoría de las naciones son creaciones de la etapa histórica colonialista.

La descolonización ha sido política, pero no cultural; por consiguiente, se puede decir que el mundo de los museos, en tanto que institución y en tanto que método de conservación y de comunicación del patrimonio cultural de la humanidad, es un fenómeno europeo que se ha extendido porque Europa ha producido la cultura dominante y los museos son una de las instituciones derivadas de esa cultura.

¿Ha habido alguna evolución en este modo de considerar el fenómeno de los museos?

Fundamentalmente no. Si eliminamos la excepción que confirma toda regla, podemos afirmar que no hay ningún cambio. Casi todos los museos del mundo se han adaptado a las nuevas y diversas situaciones progresivamente,

inicio

índice

menú

salir



ya que de lo contrario habrían muerto, pero quedan todavía muy lejos de lo que deberían ser. Desde el punto de vista cultural no han evolucionado. Han seguido la moda, con 20 o 50 años de retraso, según el país. Los museos siguen siendo instituciones dedicadas a la recolección, conservación, presentación y educación en el sentido más didáctico de la palabra, pero en ningún caso desempeñan un papel activo, en el sentido de dar al público la iniciativa cultural. No estoy muy segura

de que puedan permanecer mucho tiempo en esta situación. Y ello por dos razones: por su carácter de “dinosaurio”, es decir, por su gran desfase, y por la competencia de lo que yo llamo la “monetarización de la cultura”.

El museo corre el riesgo de ser superado rápidamente por algo que el mismo ha provocado: la comercialización, la monetarización, en el sentido literal de la palabra, del bien cultural.

[inicio](#)[índice](#)[menú](#)[salir](#)

La revolución burguesa: el museo en Francia

inicio

3. Las colecciones reales

Lanfranco Binni y Giovanni Pinna.
Museo. Milán, Garzanti, 1979.

índice

En la Francia absolutista de Luis XIV, en efecto, se realizó la superación del tradicional “tesoro principesco” en la colección de arte compleja e investida de funciones sociales más amplias. Las colecciones de Mazarino y del banquero Jabach, adquiridas en 1661 y 1671 por iniciativa de Colbert, las colecciones de Carlos I de Inglaterra (antes del duque de Mantua) adquiridas por iniciativa del propio Luis XIV, responden a las exigencias de una política cultural caracterizada por la concentración del gusto y de la reproducción cultural. Preparada en el palacio del Louvre bajo la dirección del pintor Le Brun, la colección de arte del rey responde a las mismas exigencias que, en un contexto histórico bastante distinto, habían estado en la base de la academia milanesa de Federico Borromeo. Los destinatarios de las colecciones son en efecto los artistas, los estudiantes de bellas

artes y un público restringido de aficionados privilegiados. Desde 1667 son organizadas exposiciones que se convertirán en bienales en 1737; su función en la orientación del gusto oficial es determinante. La joven crítica de arte se ejerce prevalentemente sobre tales materiales. En 1750, durante el reino de Luis XV, una parte de la colección real, preparada en Luxemburgo, admite a un público más amplio; intelectuales burgueses como Diderot pueden aproximarse a las obras, dedican sus estudios críticos que alcanzan a un público aún más vasto. El ejemplo parisiense halla una inmediata aplicación en Postdam, donde en 1755 Federico II permite a un público aristocrático-burgués visitar sus propias colecciones de arte.

A mediados del siglo XVIII el museo ya ha adquirido, a través de los siglos de expe-

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

riencias, su propia identidad de institución cultural socialmente reconocida. A la par de las otras instituciones sociales, se convierte al mismo tiempo en un terreno de explícito cuestionamiento entre aristocracia y burguesía. Las continuas reivindicaciones de su uso público, repetidamente planteadas por los intelectuales burgueses en Inglaterra y en Francia (en los Estados Unidos de América los museos nacieron inmediatamente burgueses) en el transcurso del siglo XVIII, son determinadas sobre todo por la necesidad de la burguesía de consolidarse como clase dirigente, de construir su propia base social de consenso. Contra la camisa de fuerza de la organización social aristocrático-feudal, el

saber enciclopédico de los nuevos intelectuales burgueses es incompatible con la cultura tradicional, con sus ritos autorrepresentativos. El saber teórico y práctico de la *Encyclopédie* de Diderot y de D'Alembert, inútilmente reprimido por la aristocracia y los jesuitas, restablece el primado del descubrimiento y de la transformación sobre la representación repetitiva y el estancamiento social. El pensamiento utópico de los revolucionarios se funde provisoriamente con los intereses de la economía y produce flores venenosas para el orden constituido.

Con la revolución francesa el museo conoce otro importante salto de calidad.



inicio

índice

menú

salir

4. *El museo del Louvre*

Germain Bazin. *El tiempo de los museos*.
Madrid, Daimon, 1969.

Se ha podido decir que la Revolución no hizo otra cosa que realizar los proyectos museológicos del antiguo régimen, pero lo cierto es que los llevó a cabo con mayor amplitud. La pasión por la lógica que domina a los espíritus en esta gran época de especulación política, transformará en instituciones regidas por leyes ciertos organismos que tenían una existencia empírica. Se sueña siempre en el Museum Central de las Artes y de las Ciencias de Diderot, pero este proyecto centralizador no se realizará en el Louvre; muchos museos, entre 1792 y 1795, recogerán las diversas secciones del Museum Central previsto: el Museo Nacional (museo de arte en el Louvre), el Museo de los Monumentos Franceses (museo de Historia en el convento de los Pequeños Agustinos), el Museo de Historia Natural (museo de ciencias en el jardín botánico del rey), el Museo de Artes

y Oficios (museo científico y técnico en el convento de San Martín del Campo).

...En ningún otro momento de la historia el instinto de conservación se asocia tan estrechamente al acto de destrucción. Cual brújula enloquecida, la Convención no cesa de contradecirse; unas veces refuerza las prescripciones para la destrucción de los emblemas sediciosos; después, espantada por el vandalismo que ha desencadenado, vota sanciones muy severas para todos aquellos que degradan los monumentos que pertenecen a la Nación.

...La ley del 26 de mayo de 1791 que creaba la lista civil del rey asimiló el palacio del Louvre a los monumentos de las artes y las ciencias; la ley del 19 de noviembre de 1792 ordenó transportar los objetos de arte que previamente habían sido sacados de las casas reales; este



inicio

índice

menú

salir

fue el acto de despojar oficialmente al soberano en provecho de la nación. Sin embargo, el público no podrá ver las obras maestras hasta después de la ejecución del rey. El 27 de julio de 1793 la Convención decidió que “el Museum de la República” se abriría el 10 de agosto siguiente, aniversario de la caída de la realeza. La inauguración tuvo lugar ese mismo día, a la vez que se inauguraba la de los artistas vivientes, presentada, como de costumbre, en el Salón Cuadrado, pero hubo que cerrarla a fines de septiembre por tener que hacerse reparaciones urgentes y se volvió a abrir el 8 de noviembre. Dicha exposición constaba de quinientas treinta y siete pinturas, alineadas entre las ventanas de las paredes de la Gran Galería, y de ciento veinticuatro objetos de arte dispuestos sobre mesas en el centro de la galería, entre los cuales se contaban tres péndulos astronómicos. Como la década había reemplazado a la semana, la apertura se realizaba del modo siguiente: los cinco primeros días se dedicaban a los artistas, los dos siguientes a la limpieza y los trabajos de los “comisarios” y los tres últimos días al público. Los artistas podían disponer del museo siete días de cada diez; se había creado para ellos; uno no puede menos que recordar que cincuenta años antes, Lafont de Saint Yenne pedía la apertura de las colecciones reales con este intento; este sentido de pedagogía artística es propio de la museología francesa, mientras que es la intención científica lo que caracteriza a la museología inglesa.

...En el museo se sucedían las diversas escuelas de pintura, pero dentro de cada una de ellas los cuadros se presentaban según el viejo principio barroco de las *miscellaneae*... La comisión del Museum explicaba de este modo sus intenciones: “El arreglo que hemos adoptado es semejante al de un parterre de flores variadas hasta lo infinito. Si con una disposición diferente

hubiésemos mostrado el espíritu del arte en su infancia, en su adolescencia y en este último periodo... habríamos podido contentar a algunos eruditos, pero hubiésemos temido el reproche, bien merecido... de haber puesto dificultades a los estudios de los jóvenes alumnos. Así, pues, se tenía siempre en cuenta a los artistas y no a los entendidos.”

...Sin embargo, esta presentación disgustó al público parisiense, tanto más cuanto que ninguna etiqueta o rótulo permitía identificar nada en ese laberinto, donde todos los periodos y los géneros estaban mezclados, y donde se veían, por ejemplo, “los cuadros de estilo tan imperfecto como el de Rafael después de haber admirado los de buen estilo”; se estaba muy lejos de la *gallería progressiva*, cuya realización pedía precisamente un artículo de la *Década filosófica* del 10 de pluvioso del año.

...Los defectos de presentación observados en 1793, se subsanaron con motivo de la reapertura que tuvo lugar en 1799; las pinturas se mostraron entonces por escuelas y se ensayó la manera de adornar un poco el monótono colorido de la galería, poniendo de vez en cuando altas columnas de mármol que sostenían bustos o cipos. La exposición comprendía seiscientas cuarenta y tres pinturas.

...La idea de reunir en París los “principales objetos de las artes y de las ciencias” deriva del mesianismo de la Revolución francesa. Numerosos textos oficiales o periodísticos lo ponen de manifiesto. París ha de ser, en Europa, la metrópoli de las artes, y las obras maestras tienen en Francia su verdadera patria, pues en cuanto a las producciones del genio halladas en los “países donde los ejércitos victoriosos de la República francesa acaban de exterminar a las hordas de esclavos atados por los tiranos... su



inicio

verdadero lugar, para honor y progreso de las artes, está bajo el cuidado en la mano de los hombres libres” (decreto de la Convención, en messidor del año 11). El emperador Napoleón extenderá esta política de la Revolución a la de la idea europea que le animaba. Dondequiera que pasaran sus armas triunfales, en Alemania, en Austria, en Polonia, se seleccionaron obras de arte para remitirlas a Francia.

...En el conjunto de los territorios dependientes de Francia por sus conquistas, esta nación fomentó la apertura de museos, ya fuese por acción directa, ya por vía indirecta. Italia iba a ser teatro de una actividad museológica particularmente intensa.

La forma de constituirse la pinacoteca de Brera en Milán es la característica de la polí-

tica museológica imperial a escala europea. Del mismo modo que París, capital de la Europa napoleónica, recibía las obras de arte representativas de ésta, convenía que Milán acreditase de la misma forma su papel de capital del virreinato de Italia...

...La *Galleria di Brera* es, pues, un auténtico museo revolucionario, formado por medio de confiscaciones y de requisas, o si se quiere, por medio de “pillajes” en toda la Italia del norte.

La política revolucionaria e imperial respondía a una meta enciclopédica y europea; si París, capital de los ciento treinta departamentos del imperio, debía ser un reflejo fiel del arte europeo, también, a escala menor, deberían serlo cada una de las ciudades escogidas para poseer un museo regional...

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

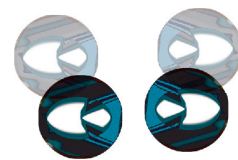
salir

5. *El museo cambia la función original de los objetos*

Francis Haskell. “Les musées et leurs ennemis” en
Actes de la recherche en sciences sociales.
Núm. 49, septiembre de 1983. Traducción indirecta
de la versión francesa de Rosine Christin.

Se ha reprochado a los museos ser perjudiciales a la vez para los visitantes y para los artistas que esperan encontrar en ellos una enseñanza y pueden contemplar la posibilidad de ser un día admitidos allí. Perjudiciales para el público, los museos desnaturalizarían la obra de arte arrancándola brutalmente de su contexto. Perjudiciales para los artistas, los conducirían a medirse según criterios imposibles o, a través de una mala elección de las obras, erróneos, o incluso los incitaría a buscar inspiración en las obras del pasado más que en la naturaleza. Por último, los museos se presentan ante los artistas como el destino final de sus obras, perdiendo éstas todo sentido de necesidad profunda: Constable, los futuristas y Picasso (entre los más grandes) coincidieron en denunciar el despotismo ejercido por los museos.

Estos problemas fueron expresados por primera vez con fuerza y claridad durante la década de 1790 en París. Los intentos por salvar los monumentos antiguos del vandalismo revolucionario darían nacimiento al Museo de los Monumentos Franceses, instalado en el monasterio de los agustinos (en el lugar de la actual Escuela de Bellas Artes, *rue Bonaparte*)... Sepulturas reales, mobiliarios religiosos y retablos fueron puestos en las salas, por orden más o menos cronológico, de modo que esos objetos feudales, contrarrevolucionarios, clericales, aristocráticos, fueron por así decir despojados de sus peligrosas connotaciones... y pudieron, era al menos lo que se esperaba, ser considerados como puras obras de arte o como simples objetos históricos. Más tarde, como ocurre a menudo cuando un museo es dirigido por una personalidad influyente, el



inicio

índice

menú

salir

Museo fue llevado por su propio impulso. Hubo objetos de arte que fueron “salvados” en iglesias mucho después que su rescate fuera aún necesario; monumentos que no tenían un carácter suficientemente medieval fueron “mejorados” mediante elementos juiciosamente recuperados en otras partes.

La hostilidad que despertaba en todas partes la creación del Museo era pues en parte justificada y todos conocemos museos que, en nuestros días, pueden exponerse a reproches del mismo orden. La principal queja que se le hacía era sin embargo de naturaleza diferente, más comprensible tal vez pero menos justificada. Al acusar al Museo de falsificar no tal o cual sepultura o monumento, sino la naturaleza misma de lo que elegíamos denominar (de modo más o menos arbitrario) obra de arte, sus detractores no comprendían que atacaban su única razón de ser. Alexandre Lenoir, su fundador, era consciente de que todo arte es —y siempre fue— implícitamente “contrarrevolucionario” y “reaccionario”. Sólo extrayéndolo de su contexto se pueden admirar los retratos de los reyes o las figuraciones del dogma cristiano en sí mismos. Como ciertos regímenes autocráticos de nuestro tiempo, Alexandre Lenoir se esforzó por resolver el problema de la subversión no mediante la pena capital, como los extremistas lo demandaban, si no mediante la rehabilitación. El Museo de los Monumentos Franceses se transformó en una especie de campo de reeducación relativamente eficaz. Las prolongaciones políticas de todo ello fueron sorprendentes. La izquierda intelectual aportó su apoyo al Museo y se escandalizó cuando fue desmantelado tras la Restauración y las sepulturas reales volvieron a Saint-Denis. La derecha intelectual (Chateaubriand en particular)

rechazó al Museo porque su existencia daba a suponer que la Iglesia y la Monarquía no habían sido las principales fuentes de influencia ni los principales patrones del arte francés. Entre los propios artistas estuvo sin embargo, entre los alumnos de David, el grupo católico, aristocrático y de derecha que aportó su apoyo más entusiasta al museo, donde halló su inspiración para esos cuadros de estilo trovadoresco que marcan una ruptura significativa con la representación clásica de David y de sus discípulos más cercanos...

Elocuente, sensible, valiente e inteligente, el teórico Quatremère de Quincy fue el principal detractor del Museo de los Monumentos Franceses: sus argumentos merecen ser recordados en la medida en que es precisamente él quien instruiría, con una fuerza incomparable, el proceso destinado a volverse clásico contra el concepto mismo de museo. Su requisitoria se apoyaba en la importancia de las asociaciones mentales que se producían en nuestra relación con las obras de arte, incluso cuando creíamos admirarlas en tanto tales... Quatremère no dudaba en recurrir a ejemplos tan pronto sublimes como de apariencia frívola. Fue él quien hizo campaña en 1796 contra el pillaje de los tesoros italianos por los franceses porque, decía, el “museo de Roma se compone, es cierto, de estatuas, de colosos, de templos, de obeliscos, de columnas triunfales, de termas, de circos, de anfiteatros, de arcos de triunfo, de tumbas, de revestimientos, de frescos, de bajorrelieves, de inscripciones, de fragmentos, de ornamentos, de materiales de construcción, de muebles, de utensilios, etcétera, etcétera, pero no deja por ello de componerse de lugares, de sitios, de montañas, de canteras, de rutas antiguas, de informes geográficos, de las relaciones de todos los objetos entre



sí, de los recuerdos, de las tradiciones locales, de los usos aún existentes, de los paralelos y las aproximaciones que sólo se pueden hacer en el país mismo...

Pero podía expresar los mismos sentimientos ante obras muy diferentes. En su juventud había sido muy conmovido por la *Madeleine repentante* de Charles Le Brun (actualmente en el Louvre), que era uno de los cuadros más conocidos y admirados en el París de la época. Su popularidad provenía esencialmente de que se veía en la *Madeleine* un retrato de Louise de La Vallière, amante de Luis XIV que se retiró en 1674 al convento de las carmelitas de la rue Saint-Jacques. Pero ese cuadro era un retablo que Le Brun había pintado precisamente para el convento. La anécdota era bien conocida por los artistas que frecuentarían el Museo de los Monumentos Franceses. Quatremère era absolutamente consciente de que tal identificación era absurda, pero su emoción provenía de que había visto siempre el cuadro en el convento donde Louise de La Vallière había pasado el final de su vida y donde, por consiguiente, muy bien había podido contemplar soñadoramente la *Madeleine* de Le Brun. Durante la Revolución, el convento fue destruido y el cuadro fue primero llevado al Museo de los Monumentos Franceses, y después (con cierta falta de tacto) a una exposición temporal de arte francés en Versalles (el palacio de donde Louise de La Vallière había debido retirarse). Para Quatremère y pese a su profunda admiración por Le Brun, el cuadro carecía ahora de encanto.

¡Qué de emociones, qué de recuerdos ligados exclusivamente a los muros que encerraban este cuadro! Esos muros desaparecieron y con ellos se desvaneció ese cortejo encantador de ideas y

de ilusiones que embellecían la obra del pincel. Esta pintura descolorida, expuesta en pomposas galerías a la vana curiosidad de una fría crítica, no pareció ya sino una pálida copia de sí misma. Apenas atraerá las miradas...Yo la vi... y desvié los ojos.

Esta reacción puede parecernos fuera de lugar. Pero quizás para comprenderla completamente deberíamos apelar a ejemplos modernos en los cuales la carga emotiva implicada por el mecanismo de la asociación nos impacte más vivamente que en el caso de los asuntos amorosos de Luis XIV: ¿quién, por ejemplo, no se molestaría al encontrar en un confortable museo suizo una colección, dispuesta con gusto, de esos monumentos a los muertos de 1918 y 1945 o de esas placas conmemorativas a los mártires de la resistencia que pueden despertar emociones tan fuertes cuando los encontramos en las ciudades, las aldeas, o las laderas de las montañas, a través de Europa?

Tal experiencia sería turbadora pero no bastaría sin embargo para explicar la hostilidad que la creación de museos despertó desde fines del siglo XVIII, en Quatremère y en otros. Lo más sorprendente es que descubrimos la importancia de las asociaciones mentales en nuestra percepción de las obras en el momento mismo en que tales asociaciones son amenazadas de destrucción.

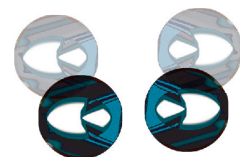
Para comprender en qué contexto se sitúa el alegato elocuente de Quatremère por Roma, podríamos dejarnos tentar y rendir sacrificio a la moda invocando una influencia de Giambattista Vico; pero sería probablemente más adecuado estudiar un clima espiritual que conocemos poco pero nos es revelado con brillo en los hermosos cuadros de Van

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

Bloemen y otros artistas de fines del siglo xvii y comienzos del xviii; esos cuadros nos hacen admirar las lontananzas de Roma y sus principales monumentos en un paisaje real o imaginario; nos hacen sentir íntimamente esas redes de asociaciones intuitivas que Quatremère evocaría más tarde de modo memorable: “Estatuas, colosos, templos..., pero... también lugares, sitios, montañas..., tradiciones locales, usos aún existentes...”

Al suprimir las redes de relaciones de este tipo, así como las relaciones con la religión, el poder y todo lo que nos vemos precisados (con cierto fastidio) a llamar folklore, los museos suprimían una de las componentes esenciales de nuestro juicio estético. Contra este análisis se podrían oponer tres objeciones. En primer lugar, los museos suscitaron una nueva forma de emoción, que no había sido jamás evocada antes (y que no había sido tal vez siquiera sentida). Tesis que fue particularmente expresada en Alemania pero que habría podido tener por origen el neoplatonismo de Lord Shaftesbury.. Esta “teología del arte” asume su forma teórica en Kant pero adquiere todo su poder en Goethe, Wackenroder y otros escritores alemanes cuando describen las emociones que sienten en presencia de las verdaderas obras de arte. Goethe, cuyas obras son contemporáneas de las de Quatremère pero cuyas experiencias se remontaban a varios años antes, expresaba un punto de vista muy diferente. Evocaba el museo de Dresde del modo siguiente:

Esa sala que gira sobre sí misma, ese lujo, ese refinamiento; los marcos dorados muy recientemente, el parquet encerado; ese profundo silencio, todo coincidía para crear una impresión solemne, única en su género, que recordaba la emoción con que se penetra en la Casa de Dios; esa emoción se profundizaba aún a la vista de

las obras de arte expuestas, verdaderos objetos de veneración en ese templo consagrado al culto del arte.

En otras palabras, el museo es una iglesia; no hay diferencia entre las obras sagradas y las obras profanas que contiene, y saber cómo se han producido no ofrece ningún interés.

...La idea según la cual, en presencia de obras de arte, la emoción estética es suficientemente fuerte para desplazar toda otra consideración, y de que tal emoción es, por sí misma, de un gran valor moral, alcanzó sin duda en nuestros días su apogeo en el cementerio de Forest Lawn, cerca de Los Ángeles. Ahí se puede ver la última y asombrosa apoteosis de los principios de Goethe: copias de la *Venus de los Médicis* (cuyos encantos habían suscitado los homenajes más diversos de parte de los visitantes del siglo xviii), la *Madona de Brujas* o el *Moisés* de Miguel Ángel, representan, según los términos de la guía... una “primera etapa hacia el Cielo”, por la única razón de que se trata de obras de arte célebres.

Los museos, por último, podían tratar de resucitar artificialmente las asociaciones mentales que desencadenaron las obras originales. Tal fue seguramente la intención de los creadores del mayor de los museos, el Museo Pío-Clementino del Vaticano, cuyo estilo se modificó desde las primeras salas, semejantes a las grandes salas barrocas del palacio Doria o del palacio Colonna, hasta las salas más tardías que evocan deliberadamente los baños y los viejos templos para los cuales las esculturas antiguas fueron ejecutadas. Se vuelve a encontrar la misma preocupación, a todo lo largo del siglo xix, en los museos especializados en la antigüedad, pero ello es mucho más raro en las otras áreas del arte. La



inicio

índice

menú

salir

introducción de “salas de época” en los museos sólo data de fines del siglo XIX, incluso mucho más tarde. Además, donde tales salas existen fueron dedicadas (con una excepción de la que hablaremos luego) a las artes consideradas menores. Ello se aplica, asimismo, a los monumentos de interés histórico que fueron utilizados como museos, cual el Hotel de Cluny en París... El coleccionista Alexandre du Sommerard se instaló allí en 1832 para proteger sus colecciones de objetos de la Edad Media y del Renacimiento, y las ilustraciones de época muestran que se esforzó de manera deliberada en reubicarlos en un marco apropiado. Pero sea cual fuere el esplendor que revisten a nuestros ojos fueron considerados en la época como objetos decorativos, de interés secundario, como curiosidades históricas más que como grandes obras de arte. Y como tales les hacía falta un entorno rico en color local. Por el contrario, las obras maestras requieren ser admiradas sin el concurso de tales artificios, puesto que (Goethe y otros lo habían sentido desde hace mucho tiempo) la emoción artística se basta a sí misma; a lo que viene a agregarse a fines del siglo XIX un argumento suplementario: era empañar la gloria de los grandes maestros sugerir que habían podido cumplir su obra en un contexto específico antes que en una intemporal universalidad. Es el punto de vista de Marcel Proust, cuyas observaciones (de gran interés) son perfectamente coherentes con su horror por Sainte-Beuve y por todos los intentos dirigidos a reconstituir el contexto social y psicológico de las obras: “Pero en todo género, nuestro tiempo tiene la manía de querer mostrar las cosas sólo con lo que las rodea en la realidad, y de ese modo suprimir lo esencial, el acto del espíritu que las aísla de ésta. Se ‘presenta’ un cuadro en medio de muebles, adornos, colgaduras de la misma época,

insulso decorado en cuya composición en los palacetes de hoy sobresale el ama de casa ayer más ignorante, que pasa ahora sus días en los archivos y las bibliotecas, y en medio del cual la obra de arte que se mira mientras se cena no nos da la misma embriagadora alegría que sólo se le debe pedir en una sala de museo, la cual simboliza mucho mejor, por su desnudez y su despojamiento de toda particularidad, los espacios interiores en que el artista se abstraía para crear”. (Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*. París Gallimard, 1968. t. I. p. 645)... las cosas cambiaron después de Quatremère, aunque no sea porque numerosas obras de arte que él había visto arrancadas de su entorno original pasaron luego más tiempo en los museos que en las iglesias y los palacios para los cuales fueron creadas, y se encuentran envueltas en un halo de nuevas asociaciones. Y, sin embargo, sigue habiendo problemas. Diversas investigaciones han probado hasta qué punto el reclutamiento social de los visitantes de museos estaba limitado (lo que ya prueba la simple observación). En el siglo XIX —y aún en nuestros días— numerosos directores de museos, aún celebrando la “teología del arte”, se preocupan bastante poco por desarrollar el culto. Las pasiones que nos procuran satisfacciones espirituales (emocionales o incluso físicas) son rápidamente amenazadas si buscamos preservarles un carácter de exclusividad. Se ha visto que las asociaciones que acompañan la contemplación de obras de arte no pueden volverse conscientes sino a partir del momento en que chocan con la oposición, política o religiosa, de quienes las rechazan. Pero no quizás demasiado arriesgado sugerir que los museos podrían muy pronto lamentar esta asociación de otra época, la del arte y la fortuna, pese al vivo aliento que se le ha dado estos últimos años.



El Museo de la Revolución Industrial: Inglaterra

inicio

índice

menú

salir

6. *El primer museo público*

Marjorie Caygill, *The Story of the British Museum*.
Londres, British Museum Publications Ltd., 1981.

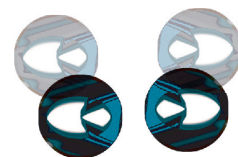
El Museo Británico ostenta la distinción de ser el primer museo público, nacional y secular en el mundo. Otras colecciones como la Ashmolean en Oxford y la del Louvre en París se formaron antes, pero el Museo Británico fue el único museo público que, conforme a los principios dictados por Diderot y los enciclopedistas del siglo XVIII, se atrevió a ser universal —aunque perteneciente a una nación— y, al menos en teoría, permitió la entrada a todos “los estudiosos y personas con curiosidad”.

Quizá el Museo Británico aún sea el más importante en el mundo, si bien al perder sus colecciones de historia natural a fines del siglo XIX, y su gran biblioteca en 1973, ya no abarca los objetivos que propusieron sus fundadores. Aún mantiene como objetivo comprender todas las gamas de la cultura

mundial. Esta amplitud se demuestra con los títulos de las secciones que conserva: Monedas y medallas, Antigüedades egipcias, Etnografía, Antigüedades griegas y romanas, Antigüedades medievales y posteriores, Antigüedades orientales, Antigüedades prehistóricas y romano-británicas, Grabados y dibujos, Antigüedades del occidente asiático...

Desde sus inicios el museo permitió la entrada de grupos selectos de visitantes, pero se descubrió que su presencia no era compatible con la del personal cuando éste intentaba distribuir las colecciones y el experimento se interrumpió en gran medida...

De los tres viajes que realizó el capitán Cook al Pacífico durante 1767 y 1779, se reunieron objetos notables producidos por los “nobles salvajes”, así como espe-



címenes de historia natural (que incluían, según se dijo, al primer canguro mostrado en Europa)...

En 1802 una “*pierre de granite noir chargée de trois bandes caractères hyeroglyphiques Grecs et Egyptiens trouvée á Rosette*” (piedra de granito negra con tres franjas de caracteres jeroglíficos griegos y egipcios encontrada en Rosetta) llegó al museo. Era la piedra Rosetta, la clave para la escritura jeroglífica que descubrió la expedición de investigadores que acompañaba a Napoleón en su invasión militar en Egipto. A la derrota de los franceses, la piedra y otras antigüedades se convirtieron en propiedad de la Corona inglesa, conforme al Tratado de Alejandría. Estas piezas formaron parte del acervo de Jorge III...

En 1813, el almirante Bligh... donó una losa de serpentina de Nueva Holanda; en 1816 el museo recibió los mármoles Elgin. El séptimo conde de Elgin quien ocupó el cargo de embajador de Constantinopla en 1799, conmovido por la destrucción de los vestigios de la Grecia clásica, obtuvo autorización del sultán que gobernaba la región para extraer “cualquier piedra con inscripciones o figuras” y fue así como llevó a Inglaterra los mármoles hoy identificados con su nombre.

El domingo de pascua de 1837, por primera vez el museo abrió sus puertas en un día festivo. El edificio pronto se llenó con 23 895 visitantes, los objetos que más atrajeron la atención fueron aves, minerales, antigüedades mexicanas y peruanas y la Carta Magna...

inicio

índice

menú

salir



inicio

7. *La acción antiimperialista*

índice

menú

salir

Señor Director General de la UNESCO, señoras y señores delegados, el gobierno griego me ha encargado anunciarles aquí que Grecia, por intermedio del Comité Intergubernamental para la promoción del retorno de los bienes culturales a sus países de origen de la UNESCO, de acuerdo con los procedimientos formales, lo mismo que con las leyes en vigor en Inglaterra, va a pedir oficialmente el retorno de los mármoles de la Acrópolis.

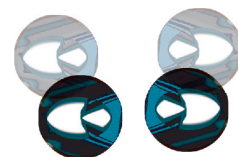
No somos ingenuos. Pero quizás llegará el día en donde este mundo va a crear otras versiones, otras concepciones de la propiedad, del patrimonio cultural y de la creación del hombre, y comprendemos muy bien que los museos no pueden vaciarse, pero insisto en recordarles que en el caso de los mármoles de la Acrópolis no pedimos el retorno de un cuadro, de una estatua. Pedimos el retorno de

Melina Mercuri. "¡Que vuelvan los mármoles a Grecia!" en *Nicarahuac*, Revista del Ministerio de Cultura de Nicaragua, año IV, núm. 9 abril de 1983.

una parte de un monumento único, símbolo privilegiado de una cultura.

Ciertamente, el Partenón no es por desgracia el único ejemplo de monumento mutilado. Grecia se dirige a los países que han conocido las mismas experiencias, sufrido las mismas depredaciones, y declara que sostiene y sostendrá que los conjuntos mutilados y dispersados a través del mundo deben retornar a sus países de origen, deben ser reintegrados en el sitio mismo y en el espacio donde han sido concebidos y creados, pues constituye la herencia histórica y religiosa, el patrimonio cultural del pueblo que les ha dado nacimiento.

Queridos amigos, ha sido un inglés, Hophouse, el futuro Lord Bronkton visitante de Atenas ocupada en 1809, quien nos ha dado un testimonio conmovedor: un anciano griego se



aproximó a él y con voz temblorosa de amargura le dijo: “Ustedes los ingleses se llevan las obras de nuestros antepasados; cuídenlas bien por que llegará el día en que los griegos se las van a pedir”.

Y bien, a esto no tenemos nosotros absolutamente nada que agregar: nuestros amigos in-

gleses las han sabido cuidar; hoy, con una voz firme, les reclamamos nuestros mármoles.

Señoras y Señores Delegados, Señor Director General de la UNESCO, nuestra petición es profundamente legítima. En nombre de la civilización y de la justicia pedimos su apoyo moral. Estoy por la esperanza.

inicio

índice

menú

salir



inicio

8. *El inicio de la educación en museos*

índice

menú

salir

En 1835 el Parlamento formó el Comité Selecto de Artes y Manufacturas con el fin de “investigar los mejores medios para difundir el conocimiento de las ARTES y LOS PRINCIPIOS del DISEÑO en el pueblo (especialmente entre la población dedicada a la manufactura). Una de las recomendaciones del Comité fue “abrir galerías públicas para que el pueblo reciba todos los posibles estímulos”.

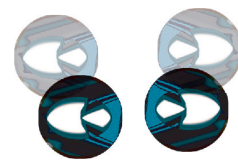
En 1851, la Gran Exposición realizada en Hyde Park subrayó la importancia de las artes industriales en una sección relevante. En 1852, el gobierno estableció el Departamento de Artes Prácticas (que se convirtió, al año siguiente, en Departamento de Ciencias y Artes), dependiente del Consejo de Comercio. La función de este cuerpo era administrar las escuelas de arte existentes y formar “museos” que alentaran a todas las clases sociales a in-

The History of the Victoria and Albert Museum,
Londres, Her Majesty's Stationary Office, 1980.

vestigar los principios comunes del gusto, que pueden detectarse en las obras de excelencia de todos los tiempos”.

... Los motores principales en el establecimiento del museo fueron el Príncipe consorte y el Sr. Henry Cole, posteriormente nombrado Sir.

El Museo de Manufacturas, antecedente del Victoria y Alberto, abrió sus puertas en Marlborough House el 6 de septiembre de 1852. Pronto creció gracias a adquisiciones y préstamos de colecciones particulares. Los materiales marcaron el ordenamiento básico: textiles, metales, cerámica, tallas en madera, etcétera. Al principio las autoridades tenían en mente, tanto “mejorar el gusto del público en terrenos del diseño”, como “aplicar las bellas artes a objetos utilitarios”. Pronto cambió el nombre del museo por



el de Museo de Arte y posteriormente por el de Museo de Arte Ornamental. Tiempo después, a las metas originales se añadió un ideal a largo plazo: la selección, descripción y conservación de los mejores productos del quehacer artístico.

...El 26 de junio de 1909, el rey Eduardo VII inauguró los nuevos edificios. Ese año el Museo Victoria y Alberto se convirtió por primera vez en un museo dedicado enteramente al arte, las colecciones de ciencia fueron rebautizadas bajo el nombre de Museo de Ciencias.

inicio

índice

menú

salir



El experimento socialista: la Unión Soviética

inicio

9. *El museo europeo cambia de signo*

Lanfranco Binni y Giovanni Pinna.
Museo. Milán, Garzanti, 1975.

índice

La nueva sociedad soviética hereda por consiguiente la máquina del museo que se ha perfeccionado en el curso de los siglos XVIII y XIX en la Europa aristocrático-burguesa, imprimiéndole signos políticos antagónicos y atribuyéndole funciones sociales coherentes con el proyecto de edificación de la sociedad socialista. Superada la fase “utópica” del Proletcult y afirmada la teoría leninista de la herencia cultural (lo viejo sirve a lo nuevo), en los años treinta las características

de la museología soviética son sustancialmente definidas. La extensa multiplicación de los museos responderá, en adelante, a criterios declaradamente ideológicos, en función de la reproducción cultural de la sociedad soviética y de su desarrollo científico; obra cerrada y atentamente controlada por el personal político-técnico que la gobierna, el museo soviético representará el máximo desarrollo de la tradición museográfica europea...

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

10. Museo, producción y vida

Nikolai Taraboukin. *Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972. Col.Punto y Línea.

El arte de caballete es inevitablemente un arte de museo

La pintura o la escultura de *atelier* —tanto si su representación es naturalista como en Courbet y Repin, alegórica y simbolista, como en Böcklin, Stuck y Roërich, como si tiene un carácter no objetivo como en la mayoría de los jóvenes artistas rusos contemporáneos— es siempre un arte de museo, y el museo sigue siendo un elemento generador de formas (que dicta la forma), al mismo tiempo que es causa y finalidad de la creación. También incluyo entre los objetos de museo, cuyo destino no es la actividad práctica vital, la pintura espacial y los contrarrelieves. Todo lo creado por el ala “izquierda” del arte contemporáneo no encontrará justificación más que en los muros del museo, y toda la tempestad revolucionaria encontrará su calma en el silencio de este cementerio.

La gran ocupación de los museólogos es clasificar por “orden histórico” lo que en su tiempo fue revolucionario y enterrarlo convenientemente inventariado en los “santuarios” del arte. Y los “historiadores de arte”, estos infatigables desenterradores de cadáveres, tienen a su vez el trabajo de redactar los textos explicativos para estas criptas mortuorias, para que los descendientes puedan, si no olvidan el camino, apreciar dignamente su pasado, y no confundir las grandes épocas de “perspectivas históricas”. A pesar de su futurismo... los artistas, por su lado, no se olvidan de ocupar el debido lugar en los cementerios del presente. (Véase la colección de la pintura “de izquierda” en el Museo de la Cultura Pictórica en Moscú y Petersburgo).



inicio

índice

menú

salir

Las exigencias de nuestra época

El mundo actual presenta al artista nuevas necesidades: ya no espera de él unos “cuadros” o unas “esculturas” de museo, sino unos objetos justificados socialmente por su forma y su utilidad.

Los museos ya están tan llenos que no es de ninguna utilidad insistir con variaciones sobre temas antiguos. La vida ya no justifica los objetos artísticos que se desacreditan por su forma y contenido. El nuevo arte democrático es esencialmente social, mientras que el arte individualista es anárquico, justificándose en personas o grupos aislados. Si la teleología del arte del pasado encontraba sentido en el reconocimiento individual, el arte del futuro encontrará este sentido en el reconocimiento social. En el arte democrático, toda forma deberá estar *socialmente justificada*.

Así, al enfocar el arte contemporáneo desde un punto de vista sociológico, llegamos a la conclusión de que el arte de *atelier*, como forma museal, *ha existido tanto en el plano social como en el artístico*. Los dos análisis nos han conducido al mismo resultado.

Arte-trabajo-producción-vida

Al cultivar la idea de maestría en cada tipo de actividad contribuimos al acercamiento del arte al trabajo. La noción de artista se hace sinónimo de la de maestro. Al pasar por el crisol de la creación, que le comunica una tendencia a la perfección, el trabajo penoso y opresivo del obrero se convierte en maestría, arte. Esto significa que el hombre

que trabaja, cualquiera que sea su actividad —material o puramente intelectual— a partir del momento en que está animado por la voluntad de hacer su trabajo a la perfección, deja de ser un obrero artesano para convertirse en un maestro-creador. No puede haber para el maestro, artista en parte, trabajos triviales, marginales: su actividad es una actividad artística, creadora. Un trabajo tal carece de los aspectos humillantes y destructores que caracterizan al trabajo opresor. La relación orgánica entre el trabajo y la libertad, la creación y la maestría inherente al arte, puede ser realizada cuando se integran el arte y el trabajo. Al vincular el arte al trabajo, el trabajo a la producción y la producción a la vida, a la existencia cotidiana, se resuelve de una vez un problema social sumamente difícil. La teoría del valor fundada sobre el trabajo tiene aquí una magnífica confirmación: el valor de un objeto es directamente proporcional al trabajo que ha sido invertido en él; el empleo de una parte suplementaria de energía humana dedicada al perfeccionamiento del objeto aumenta su valor. El artista deja de ser un fabricante de objetos de museo que han perdido todo su significado para convertirse en un creador de valores vitales indispensables; convertido en productor de toda clase de objetos, se mezcla íntimamente a la producción, pasando a ser realmente parte integrante en lugar de insertarse mecánicamente, como un artista-aplicado. Esto no significa que el artista en el sentido tradicional, aquél que hasta ahora pintaba “cuadros” delante de su caballete, deba ponerse a fabricar botas o a tejer en la fábrica: significa que el zapatero que nunca había pintado, ni experimentado el deseo de hacerlo, hará botas admirables de maestría, será un artista en su oficio de zapatero...



inicio

índice

menú

salir

Así hemos llegado al problema del papel del arte en la producción, y de la transformación que éste ejerce sobre la vida cotidiana. La “industria artística” cultivada por los “artistas-aplicados” embellece pero no cambia las formas de la vida exterior, mientras que la maestría productivista, al aplicarse a todos los estadios de la fabricación de productos, transforma sobre todo el propio trabajo, al ejercer su acción no solamente sobre los productos, sino también sobre el productor: el obrero. De ahí que los resultados de este trabajo no son simplemente “bellos”, sino adaptados a su finalidad y constructivos desde el punto de vista de la forma y de la utilización del material. El arte así entendido es realmente capaz de cambiar la vida, porque transforma el trabajo, fundamento de nuestra vida, haciéndolo creador y alegre. El arte del futuro no será una golosina, sino *trabajo transformado*.

El proyecto de Ruskin de cambiar la vida a través del arte solamente se extendía al plano estético; la idea de Dostoievsky de que “es la belleza la que salvará al mundo” está llena de misticismo, y William Morris, que soñaba en la fusión del arte y de la vida, no situaba su ideal en el futuro sino en la Edad Media.

De forma igualmente esteticista los historiadores de arte abordan las formas artísticas diseminadas en la propia vida, todavía no encadenadas en los museos, las formas que se podían observar en los lejanos tiempos de la cultura primitiva y en lo que se ha llamado arte popular: isbas rusas, bordados, utensilios domésticos, vestidos, etc. (Véase Exposición de arte campesino en el Museo Histórico, 1922.)

La idea de la maestría productivista tal como la he desarrollado desborda los límites estrechos

de la “estética” al impregnarse de un sentido social profundo; y el arte que los estetas profanadores de tumbas han mantenido en las jaulas doradas de los museos, ve abrirse los espacios infinitos de las múltiples formas de la vida misma, de la creación de nuevas formas, de nuevas posibilidades y descubrimiento de su nuevo papel...

Aparece la solución de la crisis

Tras haber errado largo tiempo por diversos atolladeros, el arte ha encontrado los medios para salir de la crisis. Esta salida está en la sustitución de las formas típicas del arte para las formas dictadas por la vida, las formas funcionales dotadas de una necesidad práctica, de un arte que no reproduce el mundo exterior, que no le disfraza con baratijas decorativas, sino que construye y da vida.

Así, la solución de la crisis no ha sido la “muerte” del arte sino la continuidad de la evolución de sus formas, dictada tanto por el proceso lógico de su desarrollo como por las condiciones sociales.

Ha sido necesaria una época de profunda decadencia de la vida social para que el arte fuese encerrado en las jaulas de los museos. Actualmente su campo de acción es la vida entera. Y a pesar de la indignación que hayan podido manifestar los críticos de arte eclécticos, y de todo lo que hayan podido decir sobre la profanación del carácter “sagrado” del arte, no podrán retenerlo en sus jaulas, y el arte, rompiendo las cadenas de los museos, se lanzará triunfalmente en la vida.



inicio

índice

menú

salir

11. El materialismo histórico como fundamento museológico

Frederik Antal. “Les musées en Unión Soviétique (1932)” en *Histoire et critique des arts*, núm. 7-8, diciembre de 1978.

La primera impresión, muy sorprendente, que se recoge de la visita a los museos de la Unión Soviética es el contraste fundamental que reina ahí con los museos de los viejos estados burgueses. Las obras de arte no son expuestas en función de conceptos puramente estilísticos, sino que se hacen aparecer los verdaderos conceptos que explican los estilos en la historia, ante nuestros ojos de espectadores, sobre la base del materialismo histórico, es decir, a partir de las relaciones de producción y de las ideologías de clase.

La aplicación de tales concepciones requiere naturalmente de explicaciones. En cada sala donde comienza un periodo nuevo se encuentran fijados a los muros textos con los datos más importantes de la economía, con estadísticas de la producción y, además, explicaciones sobre las relaciones entre economía

e ideología. Generalmente en cada sala, se halla una corta y clara inscripción que explica su ideología artística. En general, se abandonan ahora las etiquetas, no demasiado numerosas, y se reservan las explicaciones detalladas para el catálogo.

No hay ya sólo cuadros expuestos sino también, a fin de que el estilo pueda ser reconocido en su totalidad y a través de todas sus expresiones, esculturas, muestras de artes gráficas, dibujos, objetos de arte decorativo (porcelanas, armas, tejidos, tapices) y fotografías, para la arquitectura.

He aquí, muy brevemente resumidos, los principios rectores de la presentación: mostrar cómo las obras de arte nacen de las relaciones de producción y de las ideologías de clase e incluir en ese contexto los productos de todas las artes.



inicio

índice

menú

salir

Para poder hacernos una idea más clara del sistema de instalación de las colecciones, y de la diferencia fundamental que manifiesta respecto de nuestros museos, voy a dar una descripción bastante detallada de las salas que fueron recientemente abiertas.

El arte francés en el Ermitage

En la primera sala, las dos principales fuerzas del siglo xvi: la caballería y el campesinado. En medio de la sala, el caballero, sentado sobre su caballo y cubierto con su poderosa armadura. En lo alto de un tablero un imponente castillo, bajo el cual se destaca, en relieve, la silueta de un campesino encorvado, trabajando la tierra. A su lado, citas extraídas de cantos populares de la época, endechas populares. Sobre un panel más pequeño, textos relativos a la distribución de las clases en el siglo xvi, las finanzas del Estado, la devaluación de los salarios; citas de Marx y Engels sobre esa época y esas clases; citas de discursos del tercer Estado.

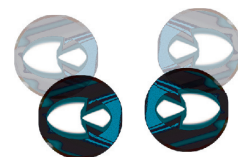
En las salas siguientes se demuestra la tesis y la antítesis del arte noble y del arte burgués, con la ayuda de pinturas, de dibujos y de piezas de arte decorativo. Por ejemplo, el arte de la corte de Fontainebleau es mostrado bajo la forma de un conjunto coherente. Se muestran también oposiciones en la ilustración de los libros: la lenta desaparición del manuscrito, al que se oponen los nuevos libros con sus grabados en madera. Citas de Erasmo, de Rabelais, de los discursos y de las súplicas del tercer Estado, etc. Grabados con ilustraciones representando las guerras civiles y religiosas, cuyas causas económicas son presentadas en carteles.

Una de las características que privan en la presentación de las obras de arte es la manera de separar o de reunir a los artistas: separación en dos de los grabados de Callot, distinguidos entre cortesanos y populares; separación en dos de los grabados de Bosse: nobles y burgueses. Sala Le Nain, íntegramente dedicada a la descripción de la vida burguesa. Diferenciación del arte del siglo xvi en su conjunto según el principio de la distinción entre la corte y la burguesía. Al mismo tiempo, el acento es constantemente puesto en los signos anticipadores de elementos burgueses revolucionarios, a través de la utilización de testimonios y de discursos burgueses. El aplastamiento por Richelieu de la aristocracia feudal (cuya continuación fue el establecimiento del absolutismo real) es ilustrado por grabados. Poussin es caracterizado como uno de los florones del absolutismo.

En lo que se refiere a la época de Luis xiv se diferencian los retratos de la nobleza de la corte, los de la nobleza de toga y los de la burguesía. Asimismo, se distinguen por ejemplo las escenas de batalla decorativas que pertenecen al arte de la corte de las otras, más naturalistas. Contrastando con la magnificencia de la corte (en medio de la sala se levanta la estatura ecuestre de Luis xiv), los actos vergonzosos de Luis xiv, las proezas homicidas de sus bandas de incendiarios son evocadas simultáneamente por grabados holandeses y panfletos burgueses holandeses.

Después se echa luz sobre la situación económica a media dos del siglo xviii, mediante textos que dan indicaciones sobre las

del comercio de esclavos. Representados de manera gráfica, los obstáculos encontrados



inicio

índice

menú

salir

por la burguesía: los numerosos derechos, por ejemplo, que el vino paga en su camino. Los enciclopedistas, considerados como luchadores de vanguardia de la revolución burguesa, y su representación en bustos y grabados; sus libros; citas de sus obras y de Marx sobre ellas. Como oposición fundamental: el arte noble y cortesano de Boucher por un lado y el arte burgués de Chardin de Greuze por el otro. Al lado de un cuadro de Greuze, la crítica de Diderot sobre la obra respectiva. Noël Hallé: *La Sagrada Familia* representada como una escena burguesa. Fragonard señalado como representante del capital usurero y de los recaudadores de impuestos, que estaban de acuerdo con la nobleza. Grabados ilustrando la situación de los campesinos y a la vez de la corte ante la Revolución.

La Revolución francesa es naturalmente tratada en detalle. Citas de Marx puestas de relieve. Los acontecimientos mismos son representados mediante grabados. Fotos de cuadros de David; caricaturas a favor o en contra. En diferentes salas, el clasicismo de la época revolucionaria y el clasicismo del Imperio para mostrar cómo un mismo estilo se transforma como consecuencia de una nueva concepción de su contenido: bajo Napoleón el clasicismo se erotiza. Y después, nuevamente, en otra sala, la evolución reaccionaria y clerical del clasicismo bajo Luis XVIII y Carlos X, en Ingres.

En el siglo XIX, estilos de las diferentes capas sociales de la época: del capital industrial, del capital financiero, de la pequeñoburguesía revolucionaria, de la pequeñoburguesía reaccionaria. Por lo tanto, romanticismo (capital industrial), pseudorromanticismo, pintura del género sentimental. En una sala se hallan indicaciones sobre paneles

que se deslizan sobre el muro: grabados que muestran el mismo motivo visto por el capital financiero reaccionario y —desplazando el panel— por la pequeñoburguesía revolucionaria. Por ejemplo, el amor en las clases altas, en la burguesía financiera, en los grabados de Devéria, de Gavarni, y en la pequeñoburguesía revolucionaria con Daumier. O, por ejemplo, fiestas galantes en el estilo de los siglos XVI y XVII y, en oposición, la crítica divertida de esas mismas fiestas por los grabados de otra clase social con opiniones más avanzadas, O, bien, temas inspirados por los pueblos colonizados en los románticos, árabes representados de modo heroico o idílico y, por el contrario, el acento puesto en la tendencia antiimperialista en la pequeñoburguesía revolucionaria. Pero asimismo, a través de los grabados, se muestra también la falta de claridad de los objetivos políticos positivos de la pequeñoburguesía revolucionaria: bonapartismo, Revolución Francesa como vagos ideales (Charlet, Béranger). De una rica enseñanza pueden considerarse los grabados de Gavarni, con representaciones de grisetas (costureras) y de cortesanas antes y después de la revolución de 1848: después de la revolución se vuelve más crítico, destacándose el hecho de que la cortesana o prostituta no es ya sólo representada en el esplendor de su juventud, de su belleza y de su alegría, sino también cuando envejece.

Incluso a partir de estos ejemplos poco numerosos se reconocerá la aptitud del grabado para ilustrar la ideología de clases sociales diferentes que no son progresistas, puesto que en este caso la utilización de la pintura y de la escultura presentaría un material demasiado pesado y aburrido.



inicio

índice

menú

salir

Seguidamente, representación de las causas y del desarrollo de las revoluciones de 1930 y de 1948, con la ayuda de citas, carteles y grabados. Por ejemplo, informes de policía sobre el impulso del movimiento revolucionario, estadísticas de las elecciones, crecimiento del movimiento revolucionario bajo Luis Felipe. Poco antes de 1948: desarrollo de ciudades, datos sobre la vida que llevan los obreros. Para diferenciar el arte de las diferentes capas sociales, a veces, separación muy práctica de las salas en dos: desenlazando una cuerda atada la pieza se metamorfosea. Por ejemplo, para la época de Napoleón III, la sala presenta de esta manera ya sea el capital industrial y el impresionismo que le va a la par como, si se quiere (y para hacerlo se desanuda la cuerda), al capital financiero y la pequeñoburguesía reaccionaria, o sea los abominables cuadros de Gérôme con esclavos desnudos o estatuas con velos transparentes (en la Galería Trétiakov —museo de Moscú dedicado al arte ruso— se han expuesto dibujos de moda e invitaciones a cenas para caracterizar ese mismo gusto en la época zarista).

Continuemos: las mismas capas sociales se vuelven más reaccionarias bajo Napoleón III que bajo Luis Felipe, y en consecuencia también su arte. Por ejemplo, en una sala particular se muestra cómo la escuela de Barbizon, que en otro tiempo, bajo Luis Felipe, correspondía a la oposición liberal, se hace cada vez más reaccionaria. Y, de ese modo, la diversidad del arte de las diferentes capas sociales es seguida hasta el arte francés más reciente, hasta Masereel y Picasso.

El arte moderno ruso en el Museo Ruso

Otro ejemplo de presentación: el arte moderno ruso después de 1910 en el Museo Ruso

de Leningrado. En lo alto, escrito en grandes letras como inscripción, la fórmula de Lenin: “El anarquismo es la disolución espiritual de la burguesía”. El arte burgués tardío en su totalidad después de 1910 es concebido como un anacronismo. El futurismo ruso, en su evolución hacia el dadaísmo, es presentado como pequeño burgués radical, idealista, individualista, *snoob*, para nada dirigido contra el sistema capitalista y burgués. Con ese fin se han agregado indicaciones sobre los innumerables accidentes mortales en las minas de Siberia durante esos mismos años.

El neoprimitivismo considerado como nacionalismo, apoyándose en declaraciones de los artistas mismos. Cuadros rusos a la manera de Th. Rousseau son allí expuestos y se le han agregado grabados populares sobre madera, de la misma época, que incitan a los progroms. Expresionismo, misticismo pequeñoburgués (Chagall), espiritualismo (Kandinsky), con declaraciones de los artistas respectivos del género “el espíritu gobierna la materia”.

El museo de arte de Europa Occidental en Moscú. Museo Pushkin

Gigantesca colección de artistas franceses modernos, la más importante del mundo para un museo. Son colecciones nacionalizadas de Schtshukin y de Morosov (dicho sea de paso, sólo las colecciones de los emigrados fueron nacionalizadas, siendo las de más simplemente inventariadas con prohibición de exportarlas). Extraordinaria riqueza en Cézanne, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Matisse y Picasso. Cada uno tiene una sala particular o incluso dos. Diversas explicaciones ayudan a caracterizar los fundamentos sociales de la ideología artística considerada.



inicio

índice

menú

salir

Relaciones del expresionismo con las ideologías religiosas de la burguesía tardía, mostradas en la arquitectura y el arte religioso, mediante fotos, revistas, ilustraciones. Neoclasicismo italiano en tanto que fascismo. Una sala con el arte revolucionario:

Masereel, Uitz, Grosz, Nagel. Después, exposiciones alternadas de arte revolucionario en diferentes países. En este momento, por ejemplo, una buena exposición de arte revolucionario holandés. Las colecciones originales, que irían del impresionismo hasta el comienzo de la guerra —hasta el Picasso de 1914— son, pues, completadas hasta nuestros días de la manera más pertinente.

Enseñanzas de estas presentaciones y críticas

El principio básico de la presentación de estas colecciones permanentes es, por supuesto, fundamentalmente justo, y constituye una revolución ante las presentaciones realizadas hasta el momento en los estados burgueses. Y es justamente porque ese nuevo principio de presentación resulta indiscutiblemente el bueno, se debe criticar su aplicación con el más extremo rigor. En la práctica se debe constatar cierta vacilación en la presentación de las obras de arte, que descansa en una posición de principio respecto del arte. Volveré sobre ello.

En la concepción aplicada en los museos rusos no son siempre evitadas dos posibilidades extremas, que a mi juicio deben excluirse.

El primero de estos excesos es el siguiente: el número demasiado grande de textos cae en una concepción de exposición demasiado intelectual, concebida en una ideología que no se preocupa más que del contenido, en una

concepción de acuerdo con la cual las buenas obras de arte tienen demasiada tendencia a ser ahogadas y se hace demasiado poco caso de la calidad. El peligro es entonces que un público que no recibió aún educación en el área artística halle demasiado placer en contemplar malos cuadros cuando justamente las obras expuestas no son de un nivel tan elevado como lo es, por ejemplo, el del arte ruso del siglo XIX. Pero se puede —y hay ahí un medio para corregir esta presentación demasiado intelectual— subrayar las mejores obras de arte, confiriéndoles una presentación adecuada. Si no el efecto, en lugar de ser educativo, es puramente gratuito.

A esta manera demasiado objetiva, demasiado intelectual, de concebir la exposición de las obras de arte está ligada la pregunta: ¿cómo debe mostrarse la tesis y la antítesis en la evolución artística? Mostrar la tesis y la antítesis se justifica, a mi juicio, por tanto tiempo como se trate de fuerzas sociales vivas, que se encuentren en una cierta culminación de su desarrollo o incluso que estén en vías de proseguir su ascenso (como, por ejemplo, las que se encontraban en el siglo XVIII detrás de Greuze y Chardin por una parte y de Boucher por otra). Pero donde se trata de fuerzas sociales en descenso, como por ejemplo la pequeñoburguesía reaccionaria del siglo XIX, su arte, expuesto con excesiva abundancia, termina por pervertir el gusto del espectador. La parte válida del arte de una época, la que es capaz de evolucionar, no debe ser ahogada por una preocupación demasiado grande de exhaustividad sociológica. Por ejemplo, el romanticismo por el pseudorromanticismo, Delacroix por Delaroche y Ary Scheffer. A menudo bastan grabados, como ya dije, y no son necesarios demasiados cuadros y esculturas.



inicio

índice

menú

salir

El segundo exceso, contra el abuso de leyendas, es el de número demasiado escaso: el principio según el cual las obras de arte deben hablar por sí mismas y el espectador entregarse él mismo a la reconstitución histórica, principio que puede ser verdad en parte pero que, en el fondo, va generalmente a la par con un excesivo respeto por el arte. En todo caso, no debe llevarse tan lejos que la concepción marxista —el principio del materialismo histórico— quede en suspenso y surja una concepción insidiosa del arte por el arte. Una presentación concebida sobre la base del materialismo histórico puede a la vez ser eficaz en el plano artístico y valorizar la calidad de las obras; tener un efecto educativo en un sentido artístico y ser mientras tanto, por otra parte, consecuentemente marxista, es decir, alejada de las concepciones del arte por el arte y del esteticismo puro. Es muy posible conciliar estas dos tendencias. Incluso las obras de arte pueden y deben hallar su lugar en el sistema marxista. Sólo algunas grandes obras maestras pueden y deben ser expuestas de tal modo que se las muestre únicamente por sí mismas, como es el caso de *L'Enfant Prodiges* de Rembrandt.

Exponer todas las artes al mismo tiempo, para dar una imagen clara de la ideología artística de una época, como es ahora la regla en la Unión Soviética, resulta indiscutiblemente un principio justo y duradero que se debe conservar. He aquí cómo, por mi parte, querría hacer el balance de las discusiones que se desarrollan en la Unión Soviética sobre el modo de montar las exposiciones: bastan pocas inscripciones pero es preciso que sean contundentes y el arreglo de las exposiciones debería depender de éstas. Va de suyo que esto es muy difícil de realizar y no se hace de golpe: redactar indicaciones en número

limitado; accesibles al pueblo, y que sean al mismo tiempo sólidas en el plano científico. En el fondo, el público no lee las leyendas si hay demasiadas; se deben pues colocar pocas pero de modo que el público se vea llevado involuntariamente a leerlas y le sirvan para que se les vuelva comprensible, a partir de tales indicaciones, la presentación en su conjunto.

Mi opinión personal es que se pueden exponer simultáneamente con originales también fotografías o muy buenas reproducciones (como los facsimilares de dibujos de la casa Piper) o copias de estatuas, con el fin de dar una imagen clara de una ideología artística precisa, cuando el material existente no fuera suficientemente representativo. En particular es posible sacar partido de las fotografías de arquitectura, tal como lo muestran las experiencias rusas.

Quedan algunas cuestiones que fueron ya abordadas en la Unión Soviética pero que, en parte, no han sido aún profundizadas de manera consecuente. La presentación de las colecciones no debe ser rígida sino elástica, dinámica, susceptible de evolucionar. La concepción técnica del modo de exposición debe, naturalmente, ser constructivista y moderna, capaz de explotar las posibilidades de la publicidad y del montaje. Para ilustrar y clarificar las informaciones de tipo económico hay que realizar paneles dibujados de calidad...

El arte moderno en Rusia

Hablar del arte moderno en Rusia no es en realidad el fin de esta exposición. Me gustaría solamente abordar la cuestión de principio de la actitud ante el arte, puesto que las fluctuaciones de que hablé, relativas a la



inicio

índice

menú

salir

presentación de los museos, no pueden ser comprendidas, sino a partir de allí. Cuando se plantea esta cuestión en la Unión Soviética (como cualquier otra cuestión concerniente a la cultura) un elemento es determinante: se trata, muy a *grosso modo*, de la estructura social de Rusia, cuyo proletariado está constituido en primer lugar de campesinos. Puesto que de tal estructura resulta también la muy escasa presencia, en el proletariado, de elementos valiosos dentro de la tradición de la burguesía tardía. Esta situación económica e ideológica, muy diferente de la de Alemania, juega naturalmente cierto papel en la apreciación del arte. Por eso es posible por una parte que, a veces, el arte sea demasiado fuertemente despreciado por intelectuales radicales y que, por otra parte, el arte antiguo

sea a veces demasiado respetuosamente sobrestimado por la gran masa, y que esta sobrestimación del arte antiguo aparezca también en cuestiones relativas a la calidad del arte contemporáneo. En lo que se refiere al arte contemporáneo en Rusia, su complejidad y algunas de sus contraindicaciones no son comprensibles sino a partir de esta estructura social de Rusia.

Querría decir, de paso, que es sin embargo absolutamente seguro que el arte en Rusia hallará su camino, pese a sus contradicciones actuales, que son inevitables y están ligadas a los factores sociales. Puede vérselo desde hoy en particular en el campo de la arquitectura. Que para los frescos o bajorrelieves se preste gran atención al contenido, al elemento filosófico, a la ideología, va de suyo...



inicio

índice

menú

salir

12. Una reflexión actual

Pierre Gaudibert. “Muséologie marxiste ou sociologisme vulgaire” en *Histoire et critique des arts*, núm. 7-8, diciembre de 1978.

...Antal da cuenta de realizaciones ligadas a nuevas concepciones en cuanto *al programa y la apuesta en escena de objetos artísticos según los esquemas marxistas*; expresa sus reflexiones críticas desde el punto de vista de un historiador del arte marxista extranjero confrontado a esta aplicación sorprendente e innovadora de la visión marxista.

La fecha en que fueron redactadas estas notas para una conferencia es esencial: 1932. El más espectacular de los ejemplos descritos, la nueva presentación “socialista” de las 28 salas de arte francés en el Museo del Ermitage, acababa de ser inaugurado. Para comprender bien el alcance del análisis y lo que está en juego hay que reubicarlo en todos los debates ideológico-políticos que recorrieron la Unión Soviética de los veinte y los treinta y

agitaron la historia del arte, la sociología de la literatura y del arte, la estética, el mundo de los museos en el marco de los conflictos de la política cultural.

Pero hay que señalar, enseguida, la relativa no duración de tales experiencias evocadas y de las orientaciones que las subtienden (1930 a 1935-1936). Nada ahora, ni en las salas del Ermitage reconvertidas en tradicionales y semejantes a las del Louvre, ni en las guías de los museos, ni tampoco en los artículos especializados... permite sospechar ese momento excepcional de efervescencia museográfica que se quería “marxista”...

La nueva concepción de las presentaciones... temporales o permanentes, los “montajes”, se orientaban en primer lugar a ligar la pintura y



inicio

índice

menú

salir

la escultura a todas las otras prácticas artísticas de una misma época (dibujo, grabado, artes aplicadas, decoración, arquitectura) comprendidas la música... y la literatura, en un espíritu de síntesis globalizante. Al mismo tiempo, un trabajo científico que se reclamaba marxista debía poner en relación este conjunto sincrónico con el contexto social de la época. Así, cada objeto-testimonio se encontraba inserto en sus condiciones históricas de producción y de difusión, siendo el todo dividido y periodizado según esquemas de oposiciones de clases y de fracciones de clases, con las ideologías correspondientes, a medida que se suceden los estadios de desarrollo de cada formación social.

Tal orientación, aunque inédita y original en su coloración marxistizante, se deslizaba sobre corrientes existentes en el seno de la museología de la época, en particular la de la Alemania de los veinte: la corriente de los “conjuntos de época” venida de Bode (inscripción de las obras de arte en un conjunto arquitectónico y una escenografía de la misma época, conservados o reconstituidos y la que oponía las “exposiciones complejas” a las “exposiciones especiales”, dedicadas estas últimas a presentar obras de una sola disciplina artística aislada. Surgida de los primeros años de la Revolución, la creación de los museos de la Revolución, de los museos antirreligiosos, y la proliferación de los museos locales y regionales (los Heimatmuseen) habían favorecido el dominio progresivo de las exposiciones temáticas y didácticas, preparando así *la nueva línea adoptada en 1930...*

Si la memoria de estas sorprendentes tentativas —que merecerían ser exhumadas y estudiadas en estos tiempos en que resurge la voluntad

de exposiciones críticas, temáticas y sintéticas, de presentaciones de cuadros u objetos con ambientación social e histórica— ha sido ocultada en cuanto a su realidad específica, ellas sobreviven sin embargo reprimidas, bajo la forma de espantapájaros en el camino de los “hombres de arte”, cargadas con todos los delitos que acechan al perfecto conservador (sobre todo si se ocupa de un museo de arte, ya que la tolerancia es mayor para los museos de historia, ciencias y tecnología, arte y tradiciones populares): politización, propaganda, agitación, esquematización, reducción de la obra de arte a la condición de documento ilustrativo de tesis apriorísticas, negación de la especificidad del arte y de la originalidad del objeto tridimensional, dilución de la jerarquía de las obras, didactismo y pedagogismo por exceso de documentos y de textos en detrimento de la obra-maestra-que-habla- por-sí-misma, transformación voluntarista del museo en engranaje cultural consciente del aparato ideológico del estado cultural.

Finalmente el museo se volvería escuela de adoctrinamiento del estado totalitario, seminario de catequización marxista permanente...

Pero este terror suspendido sobre la cabeza de los museólogos no debe impedir la libre mirada y el libre examen de las experiencias que se pretendían antítesis y alternativas frente a los museos “burgueses”. Por lo demás, la Unión Soviética de la época abundaba en posiciones radicales y violentas discusiones. Así, la fórmula esgrimida por algunos: “El museo no muestra objetos si no procesos”, suscitó muchos enfrentamientos apasionados, ya que algunos lamentaban que justificara la parte excesiva dada a los esquemas, diagramas, textos, fotos y carteles en detrimento de los



objetos; otros se planteaban preguntas, como lo hace Antal.

Así, las experiencias de “reorganización marxista” de las colecciones sufrieron numerosas críticas desde el comienzo de su conceptualización y de su montaje. Por el contrario, en un clima muy diferente, “desaparecieron” sin dejar huellas hacia mediados de los treinta, como resultado de mutaciones decisivas en el campo ideológico-político.

El Sexto Congreso de la Internacional Comunista en 1929 había adoptado la estrategia “clase contra clase”, fecunda en sus repercusiones de lucha ideológica radical y de fermentación crítica, pero desarmada ante la amenaza creciente del ascenso del fascismo en Europa. Con el apoyo determinante de Dimitrov, el Sexto Congreso de la Internacional, en 1935, invirtió pendularmente esta línea y la sustituyó con la que preconizó la alianza con las clases medias, con la pequeñoburguesía democrática y nacional. Viraje extremo que abre el periodo de los frentes populares y hace proliferar las ideologías nacionales-unanimistas-frentistas-interclasistas (por ejemplo la noción de “cultura una e indivisible” contra las culturas y expresiones de clases).

Esta nueva estrategia será adoptada poco a poco, no sin resistencias ideológicas o políticas, en el conjunto del movimiento comunista internacional entre 1926 y 1938. Los sectores serán desigualmente alcanzados uno a uno, pero en la Unión Soviética los virajes se cumplieron en la noche y la represión; a fin de cuentas los museos de arte soviéticos van a volver a convertirse en los templos solemnes y educativos de una cultura artística a la vez nacional y universal, como si nada hubiera ocurrido.

Un esteta marxista, Michael Lifschitz, había desarrollado la lucha desde los veinte contra lo que será designado y denunciado como “sociologismo vulgar”, entendido como pasaje directo y mecánico de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción a un “etiquetamiento de clase” en la ciencia y el arte, desviación proveniente del “subjetivismo de clase”. Los chivos emisarios de esta desviación aún activa en la primera mitad de los treinta constituyen una amalgama de la derecha con la ultraizquierda (¡por supuesto objetivamente cómplices!): Bujarín Trotsky, sobre todo Bogdanov y su Proletcult, quienes efectivamente influyeron en numerosos sociólogos de la literatura y el arte de esos años, propagando su tendencia “reduccionista” y “relativista” (Pokrowski, Fritsche, Schulfankov, Nusikov, etc.).

En 1948 pude ver en la democracia popular húngara, en Budapest, un museo denominado tradicionalmente “de artes decorativas” que estaba entonces presentado según la concepción de los “conjuntos de época” y de la “reconstrucción marxista”. Recuerdos inolvidables de salas que no eran ya el laberinto de la sucesión de los “estilos” sino la reconstrucción “ideal-típica” de la pieza principal de un representante de cada clase o fracción de clase.

Por ejemplo, la habitación de un proletario revolucionario de la primera mitad del siglo XIX (precisamente de los veinte y los treinta) mostraba con su mobiliario sumario: carteles, impresos, imágenes realistas y políticas sobre los muros, pero se oponía a la sala siguiente, el despacho de un intelectual “vanguardista” de la burguesía, con sus muebles funcionalistas y sus obras de arte abstractas, a su vez en violento contraste con el salón de un aristócrata feudal, etc. El conjunto era pene-

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

trante, puesto que las obras se convertían en imágenes-en-situaciones-reales-de-clase, del mismo modo que podríamos captar la realidad si una sociología del arte lograra hacer un corte y un inventario detallado de la pluralidad contradictoria de las imágenes coexistentes a través de la Francia de 1978, en los interiores clasificados según las pertenencias de clase de sus ocupantes.

Queda el problema fundamental, no sólo para la museología sino en el corazón de los marxismos y de sus debates. Si muchas obras de arte del pasado y el presente pueden ser tratadas como simples documentos o como concreciones gráficas de ideologías de clases, otras obras (bautizadas por el idealismo “obras maestras”) continúan impactándonos con su “carga”, una vez desaparecidas las condiciones históricas de su producción, a veces pese a contenidos ideológicos sospechosos o reaccionarios... Tales obras polémicas, “abiertas”, son periódicamente recargadas, a merced de ideologías, significaciones, deseos y fantasías, de los goces proyectados sobre ellas por clases diferentes e individuos históricos singulares, que se suceden en

el tiempo a lo largo de la historia. ¿Qué es lo que funda tal diferencia de estatus, de destino, en estos dos tipos de objetos artísticos, igualmente producidos y distribuidos en las formaciones sociales? ¿La noción de una “cualidad intrínseca” inscrita en la estructura de las obras, uno de los fundamentos de la diferenciación jerárquica de las obras, está desprovista de todo rigor y es una simple arma de la ideología dominante? Finalmente —y Antal plantea en sus términos la misma pregunta—, ¿la estética marxista, incluso problemática, se reduce a una sociología de las ideologías, de la cultura y del arte, por dialéctica que sea?...

La Unión Soviética recibió en herencia del Imperio cierto número de colecciones de arte y de curiosidades que habían pertenecido al zar, a los grandes señores, feudales, a los representantes de la alta burguesía, al Estado, a las ciudades, a las universidades. Algunas de esas colecciones estaban acondicionadas en museos públicos... otras se encontraban encerradas en algunas mansiones privadas urbanas y, en la provincia, en los castillos de la nobleza.



inicio

índice

menú

salir

13. Testimonio de un debate apasionado

Theodor Schmit. “Los museos de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas” en *Histoire et critique des arts*, núm. 7-8, diciembre de 1978.

La Revolución de octubre de 1917, al expropiarlas a la aristocracia y a la burguesía y al declararlas propiedad del Estado, tomó todas las medidas posibles para registrar y proteger esos “tesoros de la cultura” (expresión oficial). Durante un tiempo de guerra civil encarnizada, de vandalismo desenfrenado, de desorganización completa de todas las vías de comunicación, de hambrunas y epidemias reinando como amos absolutos sobre el territorio enorme del Imperio que acababa de expirar, se designaban comisarios especiales en todas partes con la exclusiva tarea de proteger los monumentos históricos, las colecciones de obras de arte y las bibliotecas. Muchos de ellos pagaron caro su entusiasmo. Con todo, mirándolo bien, lo lograron más y mejor que lo que nos atrevíamos a esperar: fueron avalanchas de pinturas, de esculturas, de porcelanas, de libros, de archivos, que se abatieron sobre los museos y las bibliotecas de

las capitales y de las localidades de provincia. Y pronto comprobamos que éramos mucho más ricos que lo que habíamos pensado.

Abstracción hecha de los museos imperiales y de algunas colecciones privadas célebres (por ejemplo las de Stroganov en San Petersburgo, las de Morozov o Stchuljin en Moscú), las obras maestras, las cosas de gran precio, eran raras entre todas estas nuevas adquisiciones. Ni siquiera en el palacio imperial había algo de extraordinario. Pero, hay que decirlo también, raros eran, tras el éxodo de la nobleza de espada, de toga y de factoría, los conocedores que exigían, a cualquier precio, obras maestras. La estética *absoluta* de los coleccionistas del siglo XIX, que pretendían clasificar a los pintores y a los escultores jerárquicamente según su genio, y las pinturas y las esculturas según su valor intrínseco, se había hundido bajo las olas de la



Revolución. Los viejos diplomas de honor y gloria no valen ya gran cosa y los nombres más resonantes no impresionan ahora a nadie.

La concepción del arte por el arte, del arte creado por el genio del artista aislado, del arte válido por sí mismo y con un valor absoluto, es incompatible con la doctrina marxista. El artista no es más que un hombre. Todo hombre pertenece a la sociedad, quiéralo o no. Toda sociedad está diferenciada en clases cuyos intereses materiales se oponen unos a otros y no pueden ser conciliados. En la lucha social el artista —en general inconscientemente— sólo es vocero de una clase, de aquella a la que pertenece por su nacimiento o por sus predilecciones. Por consiguiente, los valores artísticos son *valores sociales y relativos*, puesto que no resultan sino de la manifestación de las ideas, de las aspiraciones, de las preferencias y de los odios de tal o cual clase. Por lo tanto, nada de obras maestras absolutas, alegría y orgullo de los coleccionistas y de los conocedores y gallina de los huevos de oro de los traficantes de curiosidades. Basta de asteriscos esparcidos en las páginas de los libracos usados por los visitantes de los museos. Basta de frases elocuentes sobre la fuerza creadora de los genios, sobre la belleza perfecta y sobrehumana, sobre la música de las esferas y demás bagatelas. Basta de llamamientos a la juventud, invitándola a imitar a los viejos maestros, puesto que es imposible igualarlos o hacer algo mejor que ellos. Por el contrario, hay cierta preocupación, y aun cierto sentimiento de peligro: el arte no es más que la manifestación de una sociedad, el arte es siempre *propaganda* de todo un conjunto de ideas y de sentimientos, de todo un modo de ver y concebir el mundo. ¿Hay que descuidar tal propaganda? ¿No trabaré la obra de la Revolución? ¿Hay que poner de rodillas ante los fetiches vencidos a la nueva

sociedad que tiene derecho a un nuevo arte y a nuevas ideas? ¿Es sabio crear museos de obras de arte antiguo?

La sociedad burguesa se ha habituado a calificar de inquebrantables e irrecusables sus ideas, que, en realidad, sólo son condicionales y durarán lo que dure... la sociedad burguesa. La antigüedad ha despreciado el arte de los “bárbaros” orientales, sus predecesores y maestros. La Edad Media feudal fulminó con anatemas y exorcismos al arte “primitivo” de la antigüedad. El Renacimiento burgués se esforzó por sumir en la abyección el arte de la Edad Media; ¿no es probable que el proletariado, tras la Revolución de 1917, tenga pocos deseos de saborear el arte del Renacimiento y de todos los Luises, reyes muy cristianos de Francia? Toda sociedad que se siente sólidamente establecida no quiere a la historia o falsifica la historia. Puesto que de la historia sólo es posible extraer una sola enseñanza: que todo se destruye, todo pasa, todo cansa (“*tout casse, tout passe, tout lasse*”). Quien se halla bien no piensa voluntariamente en la muerte, inevitable y más o menos inminente. Pero los otros, los que comienzan apenas a vivir y luchan aún por la existencia, sacan de las enseñanzas de la historia sus mejores argumentos: todo se derrumba, todo cambia, nada perdura. Pero es precisamente lo que predicaban todos los revolucionarios. En consecuencia, cae de su peso que el gobierno de la Unión Soviética tiene también el mayor interés en cultivar la historia. No la historia llena de anécdotas heroicas y de apacibles cuadros de costumbres, ni tampoco la historia patriótica de las naciones y de los grandes reyes, sino la historia impersonal de la lucha implacable de las clases y las ideologías sociales. Son las nociones de esta dialéctica de la historia las que el gobierno soviético debe propagar en toda la

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

masa de la población, sin pérdida de tiempo y con la máxima intensidad. Los museos están llamados a colaborar en esta propaganda. Incluso los museos de arte antiguo.

Puesto que las obras de arte son documentos históricos singularmente preciosos desde un doble punto de vista: en primer lugar, el artista casi siempre es sincero, puesto que es cándido (de ordinario, no cree expresarse suficientemente bien), y su testimonio posee un grado de autenticidad extraordinario, mientras que las crónicas, las memorias y los papeles de los archivos mienten sistemáticamente y, de modo intencional, mantienen en el silencio lo que nosotros tenemos el más acuciante interés en saber o ahogan la verdad en un caos de minucias sin valor. Y en segundo lugar, la obra de arte ¿no es acaso infinitamente más sucinta y fácil de mostrar que todos los documentos escritos? ¿No es cierto que basta mirar y analizar durante algunos minutos una pintura de Le Brun para darse una idea bastante exacta de lo que fue la época del Rey Sol, mientras que se necesitan años de estudios asiduos para extraer la misma síntesis —pero cuan anémica, confusa y aburrida— de los volúmenes y de los documentos cubiertos de polvo?

Como se ve, necesitamos museos de arte antiguo (y todo lo que se remonta a los tiempos anteriores a 1917 es antiguo, es la prehistoria para nosotros). Sólo que nuestros museos no se parecen en nada a lo que se denomina museos en Europa o en América. No es en los goces estéticos de los intelectuales refinados en lo que nosotros pensamos cuando acondicionamos un museo sino en la *demostración del proceso histórico por medios aceptables por las grandes masas*, no son salas lujosas y silenciosas lo que queremos tener en nuestros museos, salas propicias al recogimiento casi religioso del aficionado al arte, sino muchos

salones de exposición, salones llenos por una multitud de ciudadanos ávidos de aprender cómo se desarrollaron las luchas de ayer para divisar el éxito de las de hoy y las de mañana. No son las rarísimas obras maestras de los grandes genios de otros tiempos lo que buscamos para nuestras galerías sino documentos históricos, lo menos ambiguos posibles, los más elocuentes, los más impresionantes. Y, por último no son sólo las capitales aquello en que pensamos cuando se trata de preparar un museo, sino más bien las ciudades de provincia, que fueron sucias aldeas antes de 1917 y que se vuelven centros organizativos y educacionales de grandes repúblicas autónomas y nacionales después de 1917. Tal es la diferencia. Y si no se ha hecho aún todo lo necesario para alcanzar ese ideal es porque hay demasiado quehacer.

He creído preciso exponer lo que se acaba de leer porque si no se le conoce, si no se le tiene en cuenta, es imposible comprender lo que pasa en nuestros museos.

Y siempre pasa algo.

¿Hay algo más apacible que la existencia de un conservador de museo en Europa o en América? De tiempo en tiempo, para romper la monotonía, se hace algún bello descubrimiento. Se da, por ejemplo, con un monograma bajo el espeso barniz de una pintura, o con un documento olvidado en los archivos. Ocorre que se procede a adquisiciones envidiables o que se extraen de los depósitos interesantes objetos perdidos desde hace mucho tiempo en algún sótano... ¿Se pensó alguna vez en reorganizar el Louvre? Sí, después de maduras reflexiones, se tomó la resolución de reclasificar una colección de tabaqueras de porcelana (¡todo un acontecimiento!). Cuando se es



inicio

índice

menú

salir

conservador de museo, se es conservador a secas: se hacen estudios sobre la historia del arte, de las costumbres o de la técnica. ¡Ah! pero entre nosotros, ahora, es muy otra cosa: impedimos a los conservadores de museo, en tanto, naturalmente, que conservadores, ocuparse de estudios generales durante largos ocios de las horas de servicio. ¿Quieren escribir sabias memorias? Que lo hagan en cualquier otro lugar, pero no en el museo. Si desean leer sus ensayos que los lean en alguna sociedad de anticuarios. Pero en su calidad de conservadores deben pensar en su museo.

¿El Ermitage? ¿Ustedes creen que es un museo? Pero no, es sólo un problema. Catalina II, “la Semiramis del Norte” (1762-1796), había decorado sus salones de recepción con cuadros y estatuas; su nieto, Nicolás I (1825-1855), había hecho construir por un arquitecto alemán, L. V. Klense (1784-1864), un palacio especial para conservar los objetos de arte y las curiosidades que sus predecesores y él habían acumulado. El Ermitage antes de 1917 era sólo un enorme objeto de lujo. Poseer cuarenta Rembrandt, poseer Rubens y Van Dyck innumerables, poseer Rafael y Tiziano, Velázquez y Murillo, poseer las cosas más raras y más buscadas, y poseerlas en masa: el Ermitage no tenía otra ambición. Y si las inmensas salas doradas se volvían demasiado pequeñas, si las pinturas tapizaban los muros de arriba abajo y marco contra marco, si las estatuas antiguas se amontonaban y se molestaban unas a otras, si las gigantescas vitrinas desbordaban de cerámicas pintadas, de joyas de oro, de perlas extraordinarias, ¡bravo! El Ermitage proclamaba con voz estentórea la omnipotencia del Emperador de todas las Rusias y su inmensa riqueza. Si el visitante que se había aventurado en el laberinto de salas salía de él confundido y enfermo era una lección

política que había recibido, y esa lección bien valía una jaqueca.

Después de 1917 el Ermitage se volvió el centro de atracción de innumerables obras maestras extraídas de todas partes. Colecciones íntegras le fueron incorporadas. Uno se ahogaba bajo esa plétora. Se decidió ampliar las salas de exposición. Y como el Palacio de Invierno, junto al cual V. Klense había construido el cuerpo principal del museo, estaba ya exento de ocupantes, era natural que se permitiera a la administración del Ermitage utilizar las inmensas salas de recepción del primer piso. Pronto se vio que ésa no era una solución racional al problema: en lugar de un solo Ermitage intransitable tendríamos en adelante una aglomeración de Ermitages, también intransitables, también recargados. Se calculó la superficie de tela de los cuadros y se llegó a un número formidable de hectáreas. No, seguramente no estaba ahí la solución.

Se encaró un nuevo sistema: ¿no era posible *preparar* a la masa de visitantes? Desde los primeros días del nuevo régimen puso a su disposición todo un ejército de cicerones competentes que debían ayudar a los obreros, a los marineros, a los soldados del ejército rojo, a tomar conocimiento del arte mundial. Pero eso tampoco bastaba, puesto que esos guías no sabían expresarse en un lenguaje comprensible al auditorio. Por otra parte, este auditorio no sabía ni el abecé necesario para poder reconocerse en una sala de museo y, finalmente, era preciso tener una experiencia absolutamente excepcional para orientarse en el Ermitage. Se inventó pues una Universidad Obrera, cursos regulares sobre historia del arte dictados por los mejores historiadores de Leningrado. El asunto marchó bastante bien. Pero sin embargo



no eran miles quienes podían concurrir a tal universidad. Era necesario hallar otro método para aprovechar el Ermitage.

Incluye demasiadas obras, con las que se podrían hacer buen número de museos. Más de treinta años transcurrieron ya desde el primer desmembramiento del Ermitage, después de la fundación del Museo Alejandro III (ahora Museo Ruso), que, en el curso de estos treinta años, se convirtió en un Leviatán casi tan prodigioso como el mismo Ermitage. El Museo Ruso es un monumento de la política imperialista y nacionalista de la época de Alejandro III y de Nicolás II. Debía demostrar, a través de los objetos, que la Rusia de todos los tiempos había sido la patria de la santa ortodoxia y del absolutismo bizantino; que Rusia se distinguía bien de la Europa católica y democrática; que Rusia era un mundo aparte, sobre el que regían otras leyes históricas. Y tal como es, el Museo Ruso prueba todo eso hasta la evidencia. ¿Hay que conservarlo ahora? ¿Hay que conservar el Ermitage? Evidentemente no. La política ha cambiado totalmente: no tenemos ya ningún interés en hacerle publicidad a los emperadores ni al imperio. No tenemos tampoco ningún interés en preconizar el arte abstracto y la fuerza creadora de los genios. Nosotros también hacemos política y tenemos nuestras ideas, que queremos predicar, y que son opuestas a las de los Alejandro III y los Nicolás II. Y pretendemos tener el mismo derecho hoy a organizar o a des-hacer los museos como nos convenga.

Si un museo se ha vuelto demasiado vasto para ser practicable hay que hacer de él muchos museos. Del Ermitage se ha retirado gran número de telas para inaugurar en Moscú una galería de pinturas europeas; se han extraído muchas otras obras para proveer a otros museos, en las capitales y en el interior de las provincias.

Pero quedan aún demasiadas cosas. Y, por otra parte, el Ermitage no tiene todo lo que debería tener: las colecciones del Ermitage no forman series ininterrumpidas que muestren el proceso histórico. Es preciso intercalar reproducciones de obras ausentes, si son representativas. Es absolutamente necesario rodear los productos del *arte puro* de todos los productos del *arte aplicado*, de los que estuvieron rodeados en su época. Hay que mostrar no las cosas, sino *al hombre que hace las cosas*, o para el cual son hechas. Y, para llegar a todo eso, hay que romper todas las sacrosantas tradiciones de los conservadores de museos, destruir sus fetiches más venerados. Hay que dejar de ser coleccionistas, conocedores, traficantes de antigüedades y curiosidades. Hay que aprender a encarar las cosas desde un punto de vista absolutamente nuevo. No son ya las “escuelas” de pintura y de escultura lo que debemos mostrar a los visitantes de los museos, no son ya los “grandes maestros de otros tiempos” lo que debemos hacer estudiar y comprender, sino *la sociedad humana* que cambia de aspecto y de ideas a la par del desarrollo de las fuerzas productivas y de las relaciones entre las capas sociales, y cuyo arte se transforma en función de sus emociones y de sus ideas.

He ahí el problema del Ermitage, del Museo Ruso, del Museo Histórico y de todos los otros museos de la Unión Soviética. Hicimos la revolución política y social en 1917. Estamos en vías de hacer la revolución económica, industrializando al país y colectivizando la agricultura. Comenzamos apenas a hacer la revolución “cultural” y a construir todo un sistema nuevo de apreciaciones y de ideas. Los viejos museos no son en adelante sino el fondo gigantesco de donde se extraerán las cosas que se necesiten. ¿Los nuevos museos?

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

Como fueron los viejos en su tiempo, serán la manifestación de la nueva sociedad. El problema de los nuevos museos es un apasionante problema que será resuelto por el Partido, por las organizaciones profesionales de trabajadores, por la discusión pública, no en las revistas especializadas sino en los periódicos, y no en las capitales sino en todo el país. En cuanto a los conservadores, no serán sino técnicos que deberán ejecutar lo que será declarado obligatorio por la opinión de las masas.

¿Qué serán nuestros nuevos museos? Se puede entrever siguiendo el destino de los grandes castillos imperiales de los alrededores de Leningrado y los castillos feudales de los alrededores de Moscú. Desde el siglo XVIII los emperadores no se encontraban cómodos en la capital y preferían pasar el tiempo en sus residencias suburbanas, como Peterhof y Oranienbaum (sobre la costa báltica), Tsarskoie Selo, Pavlovsk, Gatchina. Comúnmente, cada emperador se hacía construir su palacio según sus propios gustos. En Peterhof está el Monplaisir de Pedro I (con los anexos de Catalina II, en una de las alas, y de la emperatriz Ana y Alejandro II en la otra); está el Gran Palacio, comenzando por Pedro I, agrandado por Elisabeth, rehecho por Catalina II, después por Pablo I, después por Nicolás I; está el gran Palacio Inglés de Alejandro I, el Cottage y gran número de pabellones de Nicolás I, la Finca de Alejandro II, la Villa “personal” construida por Nicolás I para su primogénito, el futuro Alejandro II, el Palacio de Abajo de Nicolás II, todo en un inmenso parque que cubre un número formidable de hectáreas. Algunos de esos palacios no fueron jamás habitados: no bien construidos, decorados, amueblados, fueron abandonados por un cambio de capricho, y se iniciaba un nuevo proyecto. Una vez muerto

el zar-constructor, su palacio permanecía generalmente deshabitado; sus habitaciones personales se mantenían intactas. Es así que Peterhof se ha convertido íntegro en un museo de los emperadores, de la vida de la corte, de las artes y los oficios de los siglos XVIII y XIX. Quien quiera conocer a Pablo I y a Alejandro III debe ir a Gatchina. Gatchina le suministrará también preciosas enseñanzas sobre Nicolás I y Alejandro II. Quien quiera comprender a Nicolás II no podrá prescindir de largas exploraciones en el palacio Alejandro de Tsarskoie Selo y en el conjunto de esa villa de ópera, estilo Edad Media rusa, que Nicolás II había empezado a construir muy cerca del citado palacio.

La Revolución de 1917 no ha saqueado ni depredado las residencias imperiales. Todo fue respetado, hasta los menores objetos: bibelots de estantería y fotos sobre las mesas de los salones, ropa blanca en los armarios y vajilla en los aparadores. ¿Qué hacer con todo eso? ¿Simplemente conservarlo? Pero hacían falta sumas enormes sólo para mantener techos y calefacción en buen estado, y para conservar construcciones y parques. Por lo demás, ¿para qué? ¿No era mejor transformar las vacaciones imperiales en vacaciones proletarias y hacer nuevos amos de la vida a los herederos directos de los antiguos amos destituidos? Por desgracia, un palacio imperial es un palacio imperial y no una casa moderna. Para volver habitables los palacios del siglo XVIII por la gente del siglo XX era necesario demolerlos, reemplazarlos por construcciones de hoy. Los intentos no eran alentadores. Se convirtieron entonces en residencias imperiales (por ejemplo, las gigantescas caballerizas “estilo gótico” de Nicolás I en Peterhof) en casas de descanso, para poder alojar a los obreros



inicio

índice

menú

salir

en sus vacaciones anuales. Se instalaron en algunos palacios instituciones científicas: la Academia de Agricultura, por ejemplo, en la Villa Nicolás II, el Instituto de Biología en el palacio del duque de Leuchtenberg, yerno de Nicolás I, cerca de Peterhof, etc. El resto de las residencias fueron promovidas al rango de museos sociales.

Un palacio imperial convertido en museo social no es, evidentemente, un palacio conservado intacto. Se trata ante todo de volverlo fácil de visitar por miles de personas que llegan en grupos de veinticinco a treinta bajo la dirección de un guía provisto por el Estado, las que transitan siguiendo un ritmo estrictamente normado y sin tener a su disposición más que la hora u hora y media que se puede dedicar, sin sufrir un dolor de cabeza, a la visita atenta de un museo. No se debe pues mostrar todo lo que se encuentra en tal o cual palacio, sino *todo lo que es esencial*, es decir que se debe elegir cierto itinerario y cerrar herméticamente todas las habitaciones que no harían más que dispersar la atención de los visitantes aumentando su fatiga. Las salas elegidas deben ser “museificadas”: después de haber inventariado minuciosamente en su estado original todos los objetos de tal o cual sala, después de haber fijado mediante planos y fotos el acondicionamiento original de los muebles y de todas las obras, todo lo que es superfluo, todo lo que no contribuye a intensificar la impresión deseada o lo que puede desviar la curiosidad, debe ser apartado despiadadamente. Por el contrario, todo lo que puede ayudar al visitante a darse una idea concreta de la época estudiada, todo lo que puede confirmar la tesis del guía debe ser aportado: sea un objeto de arte, o un libro, o un documento de archivos, o *cualquier otra cosa*.

Para aclarar lo que precede citaré un solo ejemplo.

¿Qué debemos hacer a fin de “museificar” el Palacio de Abajo en Peterhof? Era materialmente imposible abrir al público todas las salas de los tres pisos de esos dos cuerpos de construcción. Así, elegimos una serie de salones y de habitaciones contiguas capaces de dar una idea exacta de lo que fue Nicolás II. No el hombre, el individuo, sino el *emperador*. Sería políticamente insípido alimentar una curiosidad malsana, curiosidad de alcoba, e insistir en las debilidades del hombre: no es el hombre el que hace la historia sino que es la historia la que hace al hombre. No es el emperador Nicolás II quien se derrumbó en 1917, sino el imperio: todo un sistema económico, político y social. Y si el público es admitido en la residencia de Nicolás II es sólo porque ella, por la sola realidad de las cosas, puede dar una idea exacta de todo el sistema. Nosotros fijamos el itinerario así: salón de la emperatriz Alejandra, gabinete de trabajo de Nicolás II (¿no es característico que haya que pasar por el salón de la emperatriz para penetrar en el despacho del emperador?), comedor, despacho de trabajo de la emperatriz, *toilette*, recámara de la pareja imperial, habitaciones de las princesas, apartamentos del gran duque heredero. Y es todo. Tesis del cicerone: la princesita provincial convertida en emperatriz de todas las Rusias dominando a su esposo; la revolución abortada de 1905 ahogada en sangre por las dragonadas (ordenadas por Nicolás II precisamente desde ese despacho); esperanzas de fuga y aislamiento (el comedor es copia exacta del comedor del *yacht* imperial *Standard*); planes de reacción y de retorno hacia un pasado idealizado (Edad Media); manía de reafirmar



inicio

índice

menú

salir

a la dinastía dando al Imperio un heredero del trono; las numerosas princesas... como otras tantas desilusiones. Rasputín y los charlatanes internacionales, el hijo enfermo y la educación de un futuro emperador. Para poder sostener estas tesis desembarazamos a las habitaciones de todo un conjunto de cosas y pusimos bien a la vista, en vitrinas especiales, fotos, documentos, diarios de la época, que ilustraban y demostraban lo que el guía narraba.

Se me dirá que todo eso no tiene ninguna relación con los museos de arte de los que debía hablar. Pero sí la tiene. ¡Es precisamente el arte el que habla y el que impresiona en el Palacio de Abajo! Cuando se entra en el salón de la emperatriz, ese pobre salón “estilo moderno” horriblemente banal y pretencioso, cuando se miran las pinturas de parecido gusto que decoran las paredes (entre otras, un retrato de la emperatriz en persona, cubierta por el gran vestido “ruso”, con una diadema sobre la cabeza, ¡deplorable!), cuando se presta atención a los pequeños objetos que conservamos para que el salón no pareciera desnudo e inhabitable, se tiene un visión penetrante no de la emperatriz misma sino de la sociedad a la que pertenecía y en nombre de la cual gobernaba su imperio a través de su esposo; y es el arte, sólo el arte, el que da esta visión. Atravesando las habitaciones, hacemos sonar las diversas cajitas de música que allí se encuentran. ¡Las delicias musicales que degustaban los huéspedes del Palacio de Abajo! Una de esas cajitas musicales toca la *Marsellesa* y representa un arlequín gesticulante que se balancea a su ritmo; es un regalo de la emperatriz madre a su bella hija, todo un testamento político que hallamos en el Palacio de Invierno, en San

Petersburgo, y que pusimos en el despacho de trabajo de la emperatriz Alejandra en Peterhof. En esas habitaciones se prestará atención a los libros (poco numerosos) de las bibliotecas, y se sabrá cuáles eran los gustos literarios de los gobernantes del imperio de los zares. Es el arte, es en todas partes el arte quien habla; no el arte de salón, no el arte de los talleres, sino el arte vivo de la época, *el arte documental*.

Ubicar las obras de arte en el medio para el cual fueron concebidas y en el que devienen elocuentes y persuasivas; mostrar el orden social, que encuentra en ellas su expresión; hacer mediante ellas la propaganda; explicar la evolución del estilo artístico por las peripecias de la lucha de clases; reformar los museos para hacer de ellos no ya sepulcros dorados sino escuelas de sabiduría y de vida para las masas innumerables de trabajadores: eso es lo que queremos, lo que tratamos de hacer.

En los palacios imperiales, en algunos museos de provincia, en ciertas salas de nuestros grandes museos, creemos haber logrado métodos de exposición que nos parecen buenos.

Probablemente seremos llevados a reformar radicalmente el conjunto de nuestros museos: a relegar en las colecciones de estudios para los especialistas a gran número de obras que encontraban hasta el presente su lugar en los museos públicos; a deshacernos de gran número de obras que, para nosotros, tienen poco valor; a enriquecer nuestras colecciones con objetos que los coleccionistas tienen la costumbre de despreciar.

A una sociedad nueva le hacen falta nuevos museos que respondan a un nuevo orden de ideas, de intereses, de sentimientos.



inicio

índice

menú

salir

14. El problema de la calidad

B. Legran, fragmento del folleto “La reconstrucción socialista del Ermitage”, Leningrado, 1935 en *Histoire et critique des arts*, núm 7-8, diciembre de 1978.

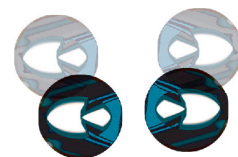
(Tras haber descrito las nuevas salas del Ermitage, abiertas después de febrero de 1932 y tras considerar el problema de la música y de la literatura del museo, B. Legran critica los artículos publicados bajo la dirección de G. Wildestein en la encuesta “Museos” (*Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts*, París, 1931), donde aparecían, en “bajorrelieve” con las posiciones “burguesas”, las de Th. Schmit, profesor en Leningrado, y llega a criticar a éste).

...En lo que se refiere a nuestra actitud ante la estética, en general juzgamos indispensable hacer aquí el siguiente señalamiento. En la encuesta internacional ya citada, la Unión Soviética presentada por Th. Schmit, profesor en la Universidad de Leningrado. Desgraciadamente su artículo da toda una serie de opiniones erróneas sobre la organización de los museos en nuestra Unión. Y en lo que se refiere a la cuestión de la esté-

tica sobre todo, Schmit se enredó definitiva e imperdonablemente. No admite la importancia educativa de las obras maestras del pasado para el arte y la técnica de los pintores contemporáneos, niega el rol de las obras maestras en nuestros museos y teme su influencia estética sobre nuestro visitante soviético moderno...

Schmit olvida que estudiar el arte y negar la emoción estética es castrar al arte. Por cierto, la estética en el arte no es todo, pero fuera de la concepción estética no hay arte, el arte en general deja de existir...

Una de las funciones esenciales del museo soviético es su rol de educador. Volver la ciencia accesible a las grandes masas del proletariado y a todos los trabajadores de la Unión de los Soviets es uno de sus objetivos. Y la exposición artística, tanto como las demás, obedece a ese principio.



Los modelos alemanes

inicio

índice

menú

salir

15. *El museo nazi*

Alfredo Cruz Ramírez. “El Heimatmuseum, una historia olvidada” en *Museum*, núm. 148, 1985 (vol. XXXVII, núm. 4).

...El *Heimatmuseum*, integrado en un vasto programa de propaganda, debía funcionar sobre las bases científicas y no en virtud de criterios estéticos y de coleccionismo; pero lo que se entendía por so porte científico eran argumentos basados en deformaciones de las ciencias, en particular de las ciencias naturales, con la intención de mostrar la “superioridad de la raza aria”.

Dejando al margen este fondo ideológico, vemos sin embargo que surge una concepción innovadora: las técnicas museográficas debían tener en cuenta a los usuarios e ilustrar de manera clara y accesible un tema tratado “científicamente”. Esta concepción iba más allá del trabajo de exposición —simple exhibición de objetos y procuraba difundir una información: el espacio del museo se entendía así como un lugar de comunicación en el que

el objeto iba a perder su carácter de fetiche.

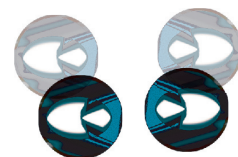
Por último, la preocupación pedagógica figuraba en la base misma del proyecto y dio lugar a una museografía razonada. Maquetas, copias, vaciados, carteles, todos los elementos que incluso en la actualidad rechazan numerosos conservadores, fueron utilizados para facilitar la comprensión de la exposición.

La Casa de la Región Renana como experiencia pedagógica permite vislumbrar posibilidades nuevas que sólo se afirmarán mucho más tarde en los museos contemporáneos; pero la experiencia alemana oculta, también, la intención de uniformización y de control por medio del discurso histórico. El museo con su riqueza de medios visuales se convertía en el poseedor de la verdad y, con mayor fuerza aún que la escuela, imponía una visión única de la historia.



Desde luego, el proyecto educativo del Tercer Reich nos parece hoy peligroso y nefasto, tanto más cuanto que cubría todos los aspectos de la vida diaria y ejercía un fuerte ascendiente en el mundo de los niños

y de los jóvenes. En ese contexto, el museo contribuía a fortalecer los dogmas nacionalistas y presentaba un conjunto de imágenes penetrantes que servían para adoctrinar a los alumnos...

[inicio](#)[índice](#)[menú](#)[salir](#)

inicio

índice

menú

salir

16. Hitler y el museo de Linz

Lanfranco Binni y Giovanni Pinna. *Museo*,
Milán, Garzanti, 1980.

Adolfo Hitler constituyó también en el terreno de la museología una extraordinaria síntesis del pensamiento burgués en los siglos XIX y XX. Heredero de la gran cultura europea, de su práctica de reproducción del microambiente del poder y del macroambiente del control social, heredero vigoroso de la práctica de apropiación “de los hombres y de las cosas” a través del poder judicial y militar, heredero del culto de lo invisible a través de la recolección de lo visible, corresponde a Hitler un puesto de honor en el banquete de la cultura burguesa. ¿Cómo olvidar el proyecto del “supermuseo” público de Linz? En el viaje internacional que desde las “Wunderkammern” principescas y desde los gabinetes de los eruditos burgueses que conduce a los tubos de plástico del Beaubourg, una visita al “centro artístico europeo” de Linz es obligatoria.

Como ninguna otra, la empresa político-artística “Linz” es expresión directa y personal de Hitler, del pintor frustrado, del arquitecto fallido, del diletante coleccionista de Waldmüller. Finalmente, sus sueños de poseer una galería de arte propia, de transformar la capital de provincia de su patria austríaca, prometían convertirse en realidad*.

Desde Linz, en marzo de 1938, inmediatamente después de la invasión alemana, Hitler había anunciado el “retorno” de Austria al Reich germano. Los arquitectos al servicio de la Wehrmacht se ocuparon enseguida de la transformación urbanística de la ciudad; el mismo Hitler había proyectado un reordenamiento urbano de la “capital de la cultura”: a lo largo de una arteria principal, delimitada al sur por la estación y al norte por la Casa del Pueblo, debían alinearse los diversos edificios culturales, desde el teatro de la ópera hasta la biblioteca

* Véase Brenner, H. *La política cultural del nazismo*, Bare, 1965, p. 282.



inicio

índice

menú

salir

proyectada por Bormann. Al noreste del eje urbano (“Hitlerzentrum”), una construcción con una columnata de 150 metros diseñada por el arquitecto R. Fick sobre un bosquejo de Hitler introduciría a “la más grande y la más rica galería de arte y pintura” que jamás haya existido en Europa. Ahí se habrían concentrado obras de arte europeas, desde la antigüedad hasta la era del Reich, provenientes de los países ocupados por el ejército germano y, en parte, del mercado del arte. El museo demostraría, a través de una vasta exposición, la formación de la nación germana, el desarrollo de su hegemonía cultural sobre Europa, de su primado en el mundo. En las salas se reconstruiría, a través de objetos de artes menores, el ambiente de origen de las obras de arte; de cada colección relativa a un pintor se aislaría y expondría, en una salita a propósito la obra “más bella”, con una particular iluminación definida por el mismo Hitler. Al atravesar las amplias salas del museo, el visitante habría recibido una poderosa lección de historia, y simultáneamente habría sido puesto en condiciones de cultivar su propia educación artística, en contacto con “lo mejor” de los grandes maestros.

En la exposición museográfica de Linz se conciliaban por lo tanto las exigencias pedagógicas del Estado con las exigencias de la educación individual en el modo de ver artístico, facilitada al punto de proponerle “lo más bello de Rembrandt”. La operación museográfica de Linz sintetizaba la práctica de los museos nacionales europeos instituidos por las burguesías nacionales en el siglo XIX y las corrientes más “modernas” de la crítica de arte occidental. Por consiguiente, fue una iniciativa de vanguardia en el campo de la museología occidental...

El patrimonio artístico acumulado por el Reich en los años 1939 a 1945 es enorme.

Junto a la “operación Linz”, se dedican al coleccionismo por cuenta propia numerosos dirigentes nazis, entre ellos Göring, Himmler, Bormann. Göring proyecta un Museo Nacional Hermann Göring, como declarará en el proceso de Nuremberg.

El acaparamiento de obras de arte garantizadas por los historiadores del arte y por los críticos de arte, y la destrucción de obras de arte criminalizadas (en Polonia fue atacado todo rastro de la identidad nacional polaca), es un fenómeno que tiene un precedente irrisorio en las apropiaciones napoleónicas. Incluso en este terreno, la política nazi se distingue por su exasperada racionalidad y concreción capitalista: las obras de arte son un patrimonio financiero, y al mismo tiempo su uso ideológico es componente esencial de la escritura de una historia funcional a la conservación y a la reproducción del poder. ¿Acaso la psicología de masas no ha sido un terreno fundamental del despliegue de la fuerza nazi?

Hitler, “pintor frustrado... arquitecto fallido... diletante coleccionista de Waldmüller...”, lo define Brenner, individualizando en sus fracasos personales el origen de la “operación Linz”. Sin más. Pero Linz no nace de la mente perversa de un loco, sino de la libre lucidez de una persona “normal”. Así como los campos de concentración han sido un producto del modo de producción capitalista, y son aberrantes porque es aberrante el modo de producción que los ha producido, la práctica de Hitler y de sus profesores en el terreno del coleccionismo y de la museografía ha sido absolutamente interno a la práctica coleccionista y museográfica tal como se ha venido desarrollando en occidente desde el siglo XIX. Laboratorio desmitificado, como fueron fábricas desmitificadas los *lager*, el museo de Linz reproduce ejemplarmente el modelo del museo burgués del siglo pasado.



inicio

índice

menú

salir

17. El auge actual de los museos alemanes

David Galloway. “The New German Museums”
en *Art in America*, julio, 1985.

Los periodistas, al revisar la historia en busca de antecedentes acerca de la euforia que ha llevado a Alemania Occidental a construir tantos museos (a partir de 1980, se inauguró una docena de museos, incluyendo ampliaciones de importancia hechas a estructuras existentes, y se pretende que, al finalizar la década, habrá treinta museos más, cuyos costos de construcción, al valor actual, se calculan en mil quinientos millones de marcos), citan con frecuencia la construcción de catedrales durante el medievo. La pasión con la que los alemanes visitan sus templos de cultura justifica la imagen que usan al referirse a los museos de arte como “catedrales del siglo xx”. Generalmente, las cifras de asistencia superan a las del teatro y partidos de fútbol (dos diversiones favoritas). Por ejemplo, 1 600 000 visitantes recorrieron el ala nueva de la Galería Estatal de Stuttgart, durante el

primer semestre a partir de su inauguración en 1984; hoy, cuando la novedad del edificio se ha desvanecido, el promedio semanal es de 70 000 visitantes, cifra que en Europa sólo supera el Centro Pompidou. Más aún, encuestas realizadas indican que más de la mitad del público de museos tiene menos de 30 años de edad.

Aunque los museos nuevos y prestigiados también albergan filmotecas y colecciones de arquitectura y diseño, la atención está centrada en pintura y escultura contemporáneas. Este factor fue causa de que *Time* interpretara erróneamente el auge de construcción de museos y lo atribuyera la “ola reciente de neoexpresionismo”. Aunque el escenario artístico alemán se benefició con la amplia cobertura que recibieron tanto el ala concebida por Stirling para el museo monumental



de Stuttgart como el diseño ecléctico de Hans Hollein para el Museo Municipal de Arte de Mönchengladbach, es necesario recordar que ambas comisiones fueron en cargadas antes de que la *Neue Wilden* se internacionalizara. Es posible rastrear su origen al auge de la década de los años setenta cuando, finalmente, las ciudades respondieron ante la aguda escasez de espacios de exhibición provocada por las colecciones crecientes de arte de posguerra.

...La susceptibilidad creciente que provoca la imagen triste de las ciudades alemanas ha llevado al sector político a apoyar proyectos de museos prestigiados, pues ello representa comprometerse con el ámbito cultural, además de que embellece el paisaje urbano y atrae

al turismo. A principios de la década de los setenta, cuando las colecciones empezaron a rebasar la capacidad de los espacios existentes, los museos recibieron una atención renovada y sin precedentes.

...Gracias a una campaña vigorosa de relaciones públicas, Francfort ha logrado eclipsar otras ciudades, las cuales en la actualidad se hallan entregadas a proyectos aún más ambiciosos. Mientras que en la metrópolis principal se construyen cinco museos cuyo costo será de 13 1.8 millones de marcos, Colonia ha destinado el doble de esa suma para el Museo Ludwig y Berlín está construyendo una “isla de museos” cuyo costo puede llegar a ser de 500 millones de marcos al término del proyecto en 1993...

inicio

índice

menú

salir



El esquema estadounidense

inicio

índice

menú

salir

18. De la pobreza a la riqueza

Karl E. Meyer. *The art museum. Power, Money, Ethics*. Nueva York, W. Morrow & Co. 1979, pp. 22-23

Cuando Jarves publicó *The Art-Idea*, en 1864, había dos grandes categorías de museos en los Estados Unidos. Una, el museo de “centavo”, agrupaba a los museos lucrativos que eran emporios de curiosidades y estaban dedicados al entretenimiento. Bajo la otra categoría estaban

las galerías públicas, pobres en recursos y que generalmente eran apéndices de academias de arte, bibliotecas, sociedades históricas, universidades o asociaciones privadas. Ambas categorías prepararon el camino para el surgimiento del poderoso híbrido estadounidense.



inicio

índice

menú

salir

19. La alianza entre museo y educación

Lanfranco Binni y Giovanni Pinna. *Museo*.
Milán, Garzanti, 1979.

Con el mismo dinamismo con que participan de la mercantilización de la obra de arte, los museos estadounidenses desarrollan un papel extremadamente activo en el terreno de la investigación científica y de la reproducción cultural a través del sistema escolar; en 1895, el Museo Metropolitano de Nueva York contribuye con un fuerte financiamiento al fondo para la Exploración de Egipto (la inversión tendrá como resultado una vasta colección arqueológica), iniciando una práctica de intervención que se hará normal para muchos museos estadounidenses en las décadas posteriores; ya a fines del siglo pasado los museos de Estados Unidos son frecuentados asiduamente por el mundo de la escuela, como centros educativos complementarios de las estructuras escolares y universitarias (los países europeos sensibles al rol del museo en la educación juvenil son, en ese mismo periodo, Inglaterra, Suecia y Bélgica).

Los museos estadounidenses son también, a diferencia de los museos europeos, extremadamente abiertos a las nuevas disciplinas científicas y a las nuevas técnicas artísticas; el éxito del “Armory Show”, la exposición de arte contemporáneo organizada en 1913 en Nueva York por Alfred Stieglitz y W. Pach, determina el ingreso en los museos de obras de la vanguardia estadounidense.

Influyen asimismo en el campo de la arquitectura de museos, a través de la reconstrucción de edificios europeos, la construcción de edificios en estilo neoclásico y las experimentaciones en hormigón armado desde 1920.

En poco más de un siglo los museos estadounidenses, nacidos en la ola del desarrollo después de 1865, se transforman en instituciones organizadas, cualitativa y cuantitativamente



relevantes; su conducción es generalmente privada, y las causas de las pasiones faraónicas de muchos magnates-coleccionistas (J. Pierpont Morgan es un representante significativo de este fenómeno) son explícitas: prestigio social y desgravación fiscal.

En la dinámica sociedad estadounidense, agresiva y pragmática, los museos vienen a asumir precisas funciones productivas en el interior de la circulación de mercancías. Disueltas rápidamente las nieblas ideológicas del neoclasicismo de importación, ya en

vísperas de la primera guerra mundial los museos asumieron acabadamente la forma y las funciones con que se reproducirían como una mancha de aceite, conquistando el primado mundial de la cantidad (cada ciudad tiende a tener su propio museo, se multiplican los museos especializados), de la organización interna y de los servicios, de la organicidad de la relación con las otras instituciones culturales. Máquinas espectaculares y educativas dotadas de consistentes medios financieros, los museos estadounidenses se vuelven el modelo de los museos del siglo xx en todo el mundo.

[inicio](#)[índice](#)[menú](#)[salir](#)

inicio

20. Los inicios en los Estados Unidos

índice

menú

salir

Las colonias inglesas de América conocen en el siglo XVIII, incluso antes de su independencia, una gran actividad intelectual que se manifiesta por la creación de bibliotecas, sociedades eruditas e institutos educativos. Junto con esas instituciones aparecen los primeros núcleos museológicos bajo la forma de gabinetes de curiosidades, en donde las obras de arte propiamente dichas son todavía muy raras.

...Hacia 1743, Benjamín Franklin pudo escribir en sus *Propuestas para la promoción de un conocimiento provechoso entre las plantaciones inglesas en América*:

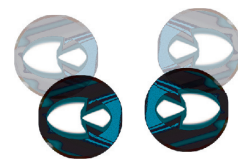
La ingrata tarea de instalar nuevas colonias, cosa que ha concentrado los esfuerzos del pueblo sobre lo esencial, en la actualidad está virtualmente concluida; así pues, muchos

Germain Bazin. *El tiempo de los museos*.
Madrid, Daimon, 1969.

hombres, en cada provincia, se hallan en una situación holgada que les permite el cultivo de las Bellas Artes.

En 1773, cuando la Library Society de Charleston (fundada en 1743, South Caroline) decidió agregarse un museo, aparece probablemente por primera vez esa palabra en América.

La Galería Corcoran de Washington fue la primera en asociar una rica colección de pintores extranjeros contemporáneos a un conjunto de pintura americana. Corot, Millet, Théodore Rousseau, Díaz de la Peña, Monticelli, Thorwaldsen, Crawford, Cánova y Barye se codean allí con John Singleton, Copley, Gilbert Stuart, Benjamin West, Thomas Sully, Thomas Cole, Charles Elliot e Hiram Powers. William Wilson Corcoran (1789-1888) era un banquero que había hecho fortuna en la guerra de México.



... Washington, capital del Estado federal, se encontró poseedora del más hermoso museo de pintura antigua de América. Nueva York, en cambio, posee el más importante museo de arte moderno. Ambos museos se edificaron a la vez: el Museo de Arte Moderno de Nueva York se terminó en 1939, y el edificio, como es natural, está concebido dentro del estilo de nuestro tiempo. Este museo inauguraba una nueva concepción del museo de arte moderno, que más que un conservatorio, es un lugar de estudio y de propaganda, propio para favorecer el impulso de la creación artística; no tenía como único fin la adquisición de obras de ar-

tistas consagrados del siglo xx, sino provocar por todos los medios —documentación, exposiciones, ediciones, conferencias, simposios la producción de movimientos artísticos cuya aparición, renovada en un incesante ritmo, cada vez más precipitado, se considera con razón o sin ella como la prueba de la vitalidad artística contemporánea. El director del museo llega a ser, así, una especie de promotor que acoge todas las formas de creación, incluso en el orden de objetos industriales, en los que el único criterio de su valor es su novedad. Esta fórmula, después de la Segunda Guerra Mundial, se imita en Europa.

[inicio](#)[índice](#)[menú](#)[salir](#)

inicio

índice

menú

salir

21. Hacia los grandes museos

El desarrollo de los museos en los Estados Unidos fue lento. El Museo Charleston, fundado en 1773, reunía piezas de historia natural de manera poco rigurosa. ... El Instituto Smithsonian, iniciado en 1846, a partir del legado del inglés James Smithson a los Estados Unidos “para enriquecer y difundir el conocimiento”, se mostró reacio durante un tiempo a aceptar colecciones y permaneció como institución dedicada sólo a la investigación científica. El Instituto Smithsonian se empezó a convertir en un gran museo nacional de artes, ciencias y humanidades en 1873, cuando George Brown Goode, museólogo de talento, se unió al personal del instituto. Hoy cuenta con más de 55 millones de especímenes de historia natural y etnología. En la década de 1870, con la fundación de los tres grandes museos —el Museo Americano de Historia Natural, el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York

Edwards P. Alexander. *Museum in Motion, an Introduction to the History and Functions of Museums*. Nashville, The American Association of Local History, 1979. pp. 11,12, 14-30-34.

y el Museo de Bellas Artes en Boston— se marca la entrada de los Estados Unidos en la corriente de los museos.

... Ya en 1900 los museos en los Estados Unidos se convirtieron paulatinamente en centros de educación e ilustración pública. El desarrollo fue natural en un país orgulloso de sus ideales democráticos y que depositaba una profunda fe en la educación pública, la cual era considerada como necesidad política y como medio para alcanzar excelencia tecnológica. George Brown Goode se atrevió a declarar que “un museo educativo eficaz se describe como una colección de cédulas instructivas que se ilustran con un espécimen bien seleccionado”. Benjamin Ives Gilman, secretario del Museo de Bellas Artes de Boston, consideró que este concepto era adecuado para los museos de ciencias pero no para los dedicados a las artes y afirmó:



inicio

índice

menú

salir

Un museo de ciencias [es] en esencia una escuela; un museo de arte en esencia [es] un templo. Las obras de arte se comunicaban directamente con los espectadores y necesitaban poco cederario; los museos de arte “no eran didácticos en su propósito principal, sino estéticos.

Sin embargo, Gilman deseaba que los museos de arte contaran con intérpretes que ayudaran a los visitantes a ver la belleza de sus colecciones. Por lo tanto, el Museo de Bellas Artes de Boston contrató en 1907 los servicios de un docente. Gilman ideó este título para evitar cualquier referencia a la “educación”; y explicó que un museo cumple con todas sus funciones cuando logra ser simultáneamente *gardant*, *mostrant* y *docent*.

Educación o interpretación

A partir de entonces, los museos en los Estados Unidos han continuado a la cabeza en lo que se refiere a programas educativos. Con frecuencia se refieren al tipo de educación que ofrecen, como interpretación, es decir, enseñanza a través del uso de objetos originales. La interpretación se apoya principalmente en la percepción sensorial —vista, oído, olfato, gusto, tacto y el sentido cinético muscular— para propiciar en el visitante una experiencia emocional de los objetos. Esta interpretación se complementa con un proceso racional de aprendizaje a través de palabras y verbalización. Los museos en los Estados Unidos desarrollaron relaciones cercanas con las escuelas y han alentado la visita de miles de estudiantes y maestros; los museos coordinan exposiciones itinerantes y envían personal a las escuelas. Así, han surgido asociaciones infantiles de museos, así como museos para niños o jóvenes.

En las últimas décadas, muchos museos en los

Estados Unidos se han transformado en centros culturales que ofrecen programas de música, danza, teatro y cine. Las organizaciones de museos estatales coordinan presentaciones en circuito de grupos de música y danza, dramas, conferenciantes, así como exposiciones itinerantes y, en algunas ocasiones, envían museos móviles en vagones de ferrocarril, autobuses...

Asimismo, el énfasis en las funciones educativas de los museos ha tenido implicaciones sociales. Algunos museos intentaron llegar a todo el público y usar su colección y funciones de investigación, exposición e interpretación para beneficio de la comunidad entera. John Cotton Dana, ingenioso fundador del Museo de Newark en Nueva Jersey (1909), expresó su postura social:

Un buen museo atrae, entretiene, despierta curiosidad, conduce al cuestionamiento y, por ende, estimula el aprendizaje. Es la institución educativa que se mantiene en movimiento la que puede ayudar a que los miembros de la comunidad sean más felices, más sabios y más eficaces como seres humanos. Hay mucho por hacer para alcanzar estos objetivos, desde cosas sencillas con objetos cotidianos y de la naturaleza hasta con objetos de gran belleza. Un museo debe ser reflejo de nuestra industria; servir de estímulo y ayuda a los trabajadores y promover interés en productos de nuestros tiempos. El museo puede ayudar a la gente sólo cuando ésta lo usa y sólo lo usa cuando sabe de su existencia y cuando se ofrece interpretación de su acervo en términos que pueda comprender.

Como resultado de los esfuerzos de Dana y de sus sucesores, el Museo Newark alcanzó casi todos los rincones de la comunidad,



inclusivo a las minorías y los grupos marginados por la pobreza.

Museos como el de Newark han escapado de la crítica de atraer sólo a la élite educada y de reunir objetos valuados por los líderes poderosos; tampoco se los puede tachar de que han ignorado a los emigrantes, los pobres, los negros o las minorías depauperadas. Esta crítica ha dado origen al establecimiento reciente de museos de vecindario en barrios bajos de varias ciudades. Son centros comunitarios que realizan programas variados y a menudo aplican técnicas museísticas. La organización de los museos de vecindario es democrática y está abierta para cualquiera. Imparte clases de pintura, escultura y artesanías; presenta danzas africanas y diversos grupos dramáticos y musicales, y lucha por lograr el bienestar de la comunidad. En muchos casos, estos museos carecen de colecciones, pero a menudo solicitan en préstamo objetos de otros museos. Su interés está en la gente, no en los objetos y sus críticos con frecuencia los califican como centros comunitarios, más que como museos.

Modelos estadounidenses

El museo de arte se desarrolló con lentitud en los Estados Unidos. Ya alrededor de 1789, Pierre Eugène de Simitière y Charles Willson Peale contaban con retratos en sus colecciones de Filadelfia, pero los consideraban documentos históricos más que obras de arte.

El año de 1870 presencié el nacimiento de los museos de arte en los Estados Unidos, con el establecimiento del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y el Museo de Bellas Artes en Boston.

...El Museo de South Kensington de Londres (hoy Museo de Victoria y Alberto) ejerció una poderosa influencia sobre el Museo Metropolitano, ya que en ambos se abordaban las bellas artes.

El Museo Metropolitano de Nueva York y el de Bellas Artes de Boston han contribuido a definir lo que un museo completo de arte debe contener.

...El primero en surgir fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York, más conocido como MOMA (1929). Fundado por Lizzie Bliss y las esposas de John D. Rockefeller hijo, y de Cornelius J. Sullivan, contó con la dirección dinámica de Alfred H. Barr hijo. Barr orientó el gusto de los neoyorkinos hacia los post-impresionistas franceses (Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin, Picasso, entre otros) y hacia el modernismo de la Bauhaus; reunió las diversas vertientes de las artes visuales, incluyendo arquitectura, diseño industrial, cine, fotografía, gráfica y tipografía. Casi de manera simultánea, la Sra. Gertrude Vanderbilt Whitney, con la colaboración de la activa e ingeniosa Sra. Juliana Force, coronaron sus esfuerzos por impulsar a los pintores estadounidenses que militaban en las filas del arte moderno, al establecer en 1930 el Museo Whitney de Arte Estadounidense. Otro aspecto del arte contemporáneo (el que honra la abstracción de Wassily Kandinsky y otros), dio pie para abrir el Museo Solomon R. Guggenheim (1939), financiado por Guggenheim y dirigido por Hilla Rebay, baronesa von Ehrenwiesen. Estos tres museos fueron los principales motores del entusiasmo en los Estados Unidos por el arte moderno y el auge de la Escuela de Nueva York de los expresionistas abstractos...

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

22. La lucha en el campo de los museos de arte

“Art Gratia Artis” en *Newsweek*,
9 de febrero de 1970.

Una tarde del otoño pasado, dos hombres y dos mujeres entraron en el vestíbulo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, arrojaron panfletos y comenzaron a arrancarse prendas unos a otros. Sus gritos incoherentes atrajeron a guardias y visitantes del museo, que formaron un círculo alrededor del grupo. Rasgaron bolsas con sangre de res que llevaban ocultas entre sus ropas y lanzando lamentos y quejidos se arrastraron en los charcos de sangre. Después de permanecer inmóviles durante unos instantes se levantaron, se cubrieron con sus abrigos y abandonaron el recinto.

Este “evento” se presentó bajo los auspicios de la Coalición de Trabajadores de Arte, grupo formado por cien artistas, escritores y cineastas que, durante el año pasado, manifestó su desacuerdo con el arte institucionalizado, usando para ello foros abiertos en los que

protestaron para pedir cambios radicales. El “baño de sangre” sirvió específicamente para dramatizar su demanda de que la familia Rockefeller renunciara a la mesa directiva. Esta exigencia se fundamentó en los supuestos intereses que la familia Rockefeller tiene en fábricas de equipo bélico.

...Ghetto: La Coalición de Trabajadores del Arte presentó once peticiones al Museo de Arte Moderno en las que se incluyen el establecimiento de ramales del museo en barrios de pauperados, representación equitativa de las mujeres artistas y espacios de exposición especialmente dedicados a obra de artistas negros y puertorriqueños. Ninguna de estas demandas ha sido satisfecha en los términos propuestos. Bates Lowry, quien acaba de renunciar a su cargo como director del museo, respondió que el arte se seleccionaba por su calidad



inicio

índice

menú

salir

“sin considerar credo, raza, filiación política ni nacionalidad del artista”. Alex Gross, de la Coalición de Trabajadores del Arte, señaló: “Quieren que nuestros artistas produzcan arte, que nuestros negros coman sandías y nuestras mujeres permanezcan en la cocina”.

La Coalición no es el primer grupo en rebelarse contra el orden establecido en el ámbito del arte. A principios de este siglo, los dadaístas y los futuristas —con una mezcla de ingenio estético y furia polémica— se lanzaron contra museos, críticos, la adoración al arte y, en general, contra objetivos similares a los de la

Coalición de Trabajadores del Arte. Muchos puños se alzaron y no pocas verduras podridas se lanzaron al fragor de la batalla. Tampoco es nueva la protesta organizada; la novedad radica en la afinidad del programa de la Coalición —si bien es amorfo— con el sentido social y la actitud antimaterialista que demuestran algunos seguidores del “movimiento”.

“...La Coalición está cansada de esperar que la situación se corrija. Esto no termina con un día de admisión gratuita al museo ni con otras acciones de igual naturaleza. Creo que hay mucho por hacer”.



inicio

índice

menú

salir

23. Los intereses en juego

Alex Gross. "The Great Cultural Conspiracy" en *East Village Other*, 7 de abril de 1970.

El Museo Metropolitano (al igual que el Museo de Arte Moderno) sigue los patrones de conducta de un dinosaurio agónico. Justo cuando este monstruo debería de buscar su sentido más medular, se entrega a congratularse en grandes festejos por su centenario...

[A los museos] les resulta ajeno el concepto de descentralización de sus riquezas y están muy lejos de dedicar la misma atención a las culturas populares existentes en la ciudad que la que han centrado en obras de arte en conserva. Han canalizado el poco impulso innovador que tienen en la construcción masiva de una fuente y una nueva fachada sobre la Quinta Avenida, obras cuyo costo asciende a dos millones de dólares.

En la actualidad, el propósito esencial de los museos es hacer versiones mayores y más nu-

merosas de lo que siempre han hecho. Existen pocos intentos por integrar a su pensamiento las nuevas técnicas museográficas apoyadas en videos y otros medios audiovisuales; así, permanece inalterable el propósito básico del museo: difundir el concepto decimonónico de la cultura, la cultura para una élite que se extiende en una delgada capa sobre el resto de la población. El tratamiento que esta cultura recibe es siempre bajo la óptica de que sus orígenes se ubican en el pasado o bien que es producto de un grupo distante y exótico de artistas vivos. Jamás se analizan las ganancias implícitas en el estudio de la cultura que nos rodea, como tampoco se saca provecho del lenguaje vivo que ésta ofrece.

En el Museo de Arte Moderno esta miopía es más patológica, porque sus funciones como institución han estado centradas en promover



inicio

índice

menú

salir

la moda artística reinante y presentarla como la verdad cultural más contundente y el punto de partida más puro para el mercado. Ahora bien, ¿existe razón alguna que permita suponer que esta forma de escapismo cambiará y que nuestros museos adoptarán una definición más significativa de cultura? Todos los indicios muestran lo contrario, simplemente porque un cambio así perjudica los intereses de la gente que en realidad dirige los museos y que resultan ser (aun para los sospechosos de abrigar ideas marxistas) las mismas personas que dirigen nuestra sociedad.

Para demostrarlo, basta señalar que quien maneja el Museo de Arte Moderno, Bill Paley, es el mismo Bill Paley encargado de dirigir CBS, el hombre que sofocó a los Hermanos Smothers, censuró la camisa de Abbie Hoffman y cortó fragmentos de la conferencia de Arthur Godfrey sobre contaminación. Sin embargo, este hombre es presidente del consejo del Museo de Arte Moderno y encuentra cada vez más placer en la manipulación de nuestros valores culturales, especialmente, una vez que el dominio sobre nuestros sistemas de comunicación le provocaron cierto hastío.

Hoy, cada artista debe preguntarse en lo más íntimo de su conciencia si en verdad piensa que el Museo de Arte Moderno está en posibilidad de ofrecer una evaluación justa de nuestros valores culturales, al mismo tiempo que mantiene a ese hombre en la dirección de su consejo.

Al profundizar más en el reino de la conspiración cultural y la cobardía, surgen otras preguntas. Algunas se refieren a la presencia de tres miembros de la familia Rockefeller en el consejo del Museo de Arte Moderno, otras conciernen al hecho de que el yerno de Bili Paley se convirtió recientemente en el accionista mayoritario de *Village Voice*, supuesto bastión del periodismo independiente.

...Al mismo tiempo no sorprende que muchos artistas se muestren escépticos frente a las actitudes liberales del Museo de Arte Moderno, el Metropolitano y las instituciones culturales de la ciudad. Durante demasiado tiempo los valores culturales de esta nación han sido propiedad y responsabilidad exclusiva de una sola clase, y ya es hora de que surja un cambio real de poder, algo más que gestos y actitudes conciliatorias...



El Beaubourg y la nueva museología francesa

24. *El prototipo del museo actual*

L.S. “Baubourg” en *Histoire et Critique des arts*,
núm. 7-8 diciembre de 1978.

Hemos encontrado necesario presentar Beaubourg aparte, puesto que ha suscitado controversias que lo ponen al margen del museo tradicional. Como lo indica el nombre del organismo, se trata de un centro. Este término vago se asocia a una arquitectura que se pretende también lo más indefinida posible; los arquitectos, Piano y Rogers, en una entrevista con el *Quotidien de Paris*, del 22 de enero de 1974, declaran: “no queremos imponer mediante nuestra arquitectura un tipo de utilización: por eso los pisos ofrecen una superficie desprovista de todo obstáculo”. Así, se deja libre a los usuarios, es decir, a los organizadores. En el interior de este espacio se insertan entretanto:

- el museo de arte moderno;
- la biblioteca pública de información;
- el centro de creación industrial;

- el instituto de investigación y de creación acústico-musicales.

El 17 de octubre de 1972, el presidente Pompidou había expresado el deseo de un centro cultural... que fuera a la vez un museo y un centro de creación donde las artes plásticas convivirían con la música, el cine, los libros, la investigación audiovisual.

Jacques Chirac, continuador de Georges Pompidou, declara el 3 de diciembre de 1974, durante el examen del proyecto de ley: “Era necesario crear un espacio que fuese lo contrario del museo tradicional. Beaubourg no ofrecerá colecciones mudas de objetos petrificados en la muerte a miradas que no les devuelven ninguna vida. Beaubourg será un lugar vivo, un lugar de investigación y de confrontaciones creadoras”...

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

La coartada principal retomada por la izquierda y que puede hacer creer en una democratización de la cultura es el contacto entre los artistas, el público y la sociedad. “Será el lugar por excelencia de la comunicación, del encuentro, de la difusión; será un instrumento de reflexión, un centro de investigaciones paracientíficas sobre las prácticas socioculturales presentes y por venir”, declara Pontus Hulten en *Combat* del 30 de julio de 1973. Lo mismo declara en *Art Press* de agosto de 1975: “No hacemos exposiciones para los profesionales sino para el gran público”. Pero confiesa que empleará la técnica clásica de exposición puesto que, dice, “las obras hablan por sí mismas”. Habrá sólo algunas informaciones suplementarias puesto que “no hay que molestar a los visitantes con un gran aparato pedagógico. Debe ser posible visitar una exposición como se visita cualquier colección de obras”. La diferencia en Beaubourg (puesto que es necesario que haya una diferencia) será “la exploración de un tema en toda su complejidad mediante exposiciones satélites de la principal, fotos, conciertos, películas...”. Tenemos entonces derecho a preguntarnos si un público no iniciado se reconocerá en toda esa dispersión de actividades, si vinculará cada una de ellas. La coartada que asimismo retomará la izquierda es la ayuda a la creación artística concretada por:

- una galería experimental donde exponen jóvenes artistas;
- talleres para artistas;
- el IRCAM
- cuatro talleres para niños donde “todos dispongan de medios para expresarse independientemente de los condicionamientos sociales y culturales” (Claude Mollard, en una entrevista con Catherine Millet, febrero de 1977).

¿Pero de qué modo se realizará la selección de los artistas favorecidos?

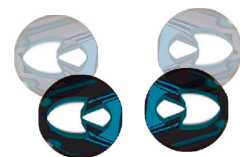
El acondicionamiento del Centro para recibir más visitantes retiene asimismo la opinión de la izquierda: mayor apertura de los horarios, bar, restaurante, otros tantos artilugios que no cambian en nada el rol y el funcionamiento del Centro sino que, por el contrario, ponen de relieve la concepción mecanicista de la política cultural actual.

A los valores culturales tradicionales el Centro Beaubourg yuxtapone pues valores progresistas; no se trata en realidad más que de un revestimiento ideológico y su práctica sólo es original porque se aplica a áreas que no son habitualmente parte de un museo o de un centro cultural (diseño, investigación acústica) con medios humanos, materiales y financieros considerables).

Podemos preguntarnos, tras citar brevemente las opiniones de los organizadores de Beaubourg, si hubo muchos cambios desde la apertura de las puertas del Louvre en 1793, cuando el rol del museo se definía así: “Debe alimentar las Bellas Artes; recrear a los aficionados y servir al gusto de los artistas; debe estar abierto a todo el mundo... El movimiento será nacional y no habrá un individuo que no tenga el derecho de gozar de él”.

Las reacciones de la burguesía y de la extrema derecha

Comenzaron en el momento en que se decidió la transferencia de las obras del Museo de Arte Moderno a Beaubourg. Los donantes de los museos nacionales crean una



inicio

índice

menú

salir

asociación de defensa por miedo a ver un trastorno de las colecciones del MNAM. “Los interesados estiman respetar la voluntad de los donantes al vigilar que las obras no sean reducidas a un rol de animación” (*Figaro*, 5 de marzo de 1975).

Las reacciones más violentas se referirán al aspecto estético del Centro Beaubourg, ataque que volverá a encontrarse en las críticas formuladas por la izquierda.

El Partido Socialista

La posición del PS sobre el Centro está claramente expresada en su informe. “Los socialistas y el Beaubourg”, difundido en enero de 1977, en el marco de una eventual victoria de la izquierda en las elecciones... Su discurso se ubica en la línea de los discursos oficiales de Beaubourg; sin embargo, el PSU, en su informe de la comisión cultural citado en el *Nouvel Observateur* del 2 de agosto de 1976, señala de manera pertinente el poco valor de la pluridisciplinariedad del Centro:

Los inventores del Centro no llegarán nunca a producir otra cosa que esta miseria teórica: la amalgama de las artes, reducida a su caricatura, la unidad de lugar. Como si la proximidad, la promiscuidad de las series estéticas, fueran a engendrar —por precipitaciones químicas— nuevos temas, nuevos géneros. Como si sólo se pudiera leer a Joyce sentados en un sillón Rulhmann, en una sala Braque, escuchando música de Webern.

El Partido Comunista

A través de la prensa aprobó la iniciativa; la gestión de semejante organismo no tendría por

qué asustar. *L'Humanité*, en sus artículos, se conforma con hacer críticas a propósito de los créditos insuficientemente otorgados al Centro para que funcione a pleno rendimiento, puesto que, según dicen, “no tendría que haber gasto que se considere excesivo para la cultura”.

La Sección CFDT del Personal de Beaubourg

La crítica más pertinente y radical es la emitida por la sección CFDT del personal en un volante del 31 de enero de 1977. Beaubourg es un

instrumento de difusión más, y de los más grandes, que se agrega a los museos, teatros, casas de la cultura y festivales. Retomando una parte de las funciones de estas diferentes instituciones, permite, por su concentración en el espacio y la concentración de medios que lo acompañan, multiplicar su eficacia... Se insiste sobre la funcionalidad del edificio, la racionalidad de la gestión del Centro, la utilización de la informática, la voluntad de reconciliar lo bello y lo funcional (CCI), el rol central de una “nueva raza” de funcionarios y administradores culturales formados en la escuela del *marketing*, ... valores altamente seductores destinados a recuperar a quienes escaparían a los valores culturales clásicos... Hay que recordar lo que todos los estudios sociológicos sobre la cultura repiten desde hace diez años: el establecimiento de este tipo de cebos o artificios permisivos no tiene efecto alguno sobre la ampliación de la base social de este género de cultura, ya que toda modificación real en la materia está ligada a transformaciones del campo social y no del campo cultural.

Pero la CFDT, en tanto sindicato, quiere interrogarse esencialmente sobre “la relación de los trabajadores, el modo de producción, de difusión, las políticas culturales puestas en juego”; piensa que no basta interrogarse sobre la democratización, ni siquiera sobre



los contenidos. Sin embargo, la sección se ha planteado, por otra parte, el problema del contenido de las acciones entabladas en el Centro (*Arc* número 63) y declara que:

...Estamos obligados a constatar que, pese a la imagen progresista que quiere darse, las operaciones realizadas siguen siendo, en su forma y fondo, muy tradicionales. Así, el programa de exposiciones del Museo y del cci para 1975 y 1976 no es diferente, en su espíritu, de lo que realizaban antes la Unión de los Museos Nacionales, el Centro Nacional de Arte Contemporáneo o la Unión Central de Artes Decorativas, salvo la amplitud de los medios empleados.

Las contradicciones verificadas entre el discurso oficial y la práctica aparecen también en el hecho de que

...nada, verdaderamente, se haga en dirección a creadores poco conocidos, a artistas; el principio adoptado sigue siendo a menudo el de la exposición de un solo artista; así, se opera una selección, ¿pero sobre qué criterios? ¿Se va a evolucionar hacia un arte oficial?

La sección CFDT desearía también que no sólo los creadores oficiales gozaran del potencial de medios técnicos (talleres, informática, audiovisuales) sino también los profesionales, aficionados, gran público, que puedan “participar activamente en la creación o en la animación cultural”. Las únicas experiencias hechas en tal sentido son las del taller para niños. Podrían extenderse a otras categorías sociales: adolescentes, personas de edad, emigrados, población circundante. La sección CFDT y el PS son los únicos que proponen un *embrión* de lo que podría hacerse concretamente fuera del “marco tradicional de la cultura elitista contemplativa”.

Se puede hablar de democratización diciendo que es preciso que el museo esté abierto fuera de las horas de trabajo, pero ¿por qué? se revelaría de golpe una sed de saber entre los trabajadores de izquierda o de Issy-les-Moulineaux en virtud de que en el centro de París apareció repentinamente, por voluntad de un presidente de la República, una biblioteca cubierta por un museo? (Anne Rey en *Le Monde* del 30 de diciembre de 1976). Esta pregunta nos conduce directamente al problema del contenido de las actividades y a la cuestión de saber a quiénes están destinadas...

El contenido es lo que parece preocupar más a los directores del Beaubourg...

Hay que señalar que este problema del contenido de las actividades del Centro sólo es abordado a propósito del cci. *Art Press*, en febrero de 1975, lo señala también:

Por el momento, aparentemente, nadie abordó el tema. Excepción hecha de la experiencia no museal del cci la argumentación se hace esgrimiendo índices de frecuentación, metros cuadrados de molduras, metros cúbicos de documentación,

mientras que el problema es:

¿Resulta posible, hoy, en nuestra sociedad, que un medio de información y de difusión como el Beaubourg escape al narcisismo nacional y sus falsos valores, a las convenciones visuales y a los lugares comunes culturales, a una demagogia que pasa cada vez más por una su puesta democratización de la cultura (hay que ver de qué cultura)? En fin, ¿cómo este trabajo de transformación de la mirada favorecerá finalmente, aunque más no sea en su entorno inmediato, una reactivación creadora?

inicio

índice

menú

salir



El departamento de artes plásticas

El departamento de artes plásticas, situado en la línea directa de nuestros museos tradicionales, fue el punto de mira de las críticas sobre el Beaubourg.

El artículo de Pierre Schneider en *L'Express* (15-21 de abril de 1974) refleja bastante bien las tomas de posición contra este departamento. Se inquieta, con motivo, por la orientación del museo, rechazando el hecho de que los funcionarios encargados de la elaboración del proyecto quisieran “un museo a la estadounidense”. Critica el querer construir un supermuseo “en el momento en que la noción misma de museo, cuando es aplicada al arte que se hace, es cada vez más cuestionada”. En efecto, hasta Pontus Hulten confiesa: “No me gusta la palabra ‘museo’. Los museos de arte moderno existentes, incluso el de Estocolmo, no son sino adaptaciones del museo del siglo XIX. Hay que intentar salir de la encrucijada. Beaubourg romperá con el pasado”. Esta afirmación, por cierto, es bella, pero no nos da a comprender concretamente la diferencia con los museos

tradicionales. Pierre Schneider reprocha también a Pontus Hulten que establezca en el museo un recorrido de colecciones concebido como:

...una ciudad, con sus calles, sus avenidas, sus plazas, sus callejones sin salida. La verdadera falla está ahí: Pontus Hulten piensa siempre en términos de historia. Pero la historia es precisamente el principio sobre el cual descansa el viejo museo que pretende repudiar. Frente al arte actual, la orientación de Beaubourg parece absolutamente tradicional: informará de él porque la información es la historia en el presente. Tal objetividad no es, tampoco, más que un mito: la importancia del museo “hará” la importancia de los artistas que en él serán recibidos.

El fondo es inmutable: es el museo, conforme a la idea que la sociedad se hace del rol del arte desde el advenimiento de la burguesía... Sólo la imagen de marca cambió: no es ya el Templo de la Belleza, caro al siglo XIX, sino la gran superficie cultural. Antes, como ahora, el público entra a él como consumidor pasivo y el artista renuncia a todo poder, excepto el de agregar un nuevo capítulo a la historia del arte, por lo demás falsificada.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

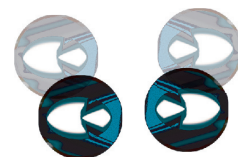
25. *El éxito del Beaubourg*

Arturo Quintavalle. “Morfología del racconto d’arte en Egidio Mucci y Pier L. Tazzi (comp.). *Il Pubblico dell’arte*. Florencia, Sanzoni, 1982, pp. 15-16.

Una propuesta completamente diferente en la instalación proviene del Centro Pompidou, donde, como sabemos, la estructura arquitectónica niega violentamente el modelo museo y, explotando la iconografía del hangar y de la fábrica (y de la nave), con todas las estructuras y las tuberías a la vista, con las divisiones perfectamente intercambiables, con servicios organizados y complejos de consulta, sugiere un sistema diferente de usos: museo como lugar del *loisir* (ocio, tiempo libre, descanso, distracción, esparcimiento), de juego, como lugar de encuentro pero también de lectura, de consulta, de análisis de materiales. Pienso que en el Beaubourg el museo encuentra hoy la más profunda e interna de las impugnaciones, si bien todavía en su interior ciertas áreas, como la de la exposición según los viejos modelos de las colecciones permanentes de pintura, plantean

problemas; pero el cuestionamiento estructural nace, más que del proyecto arquitectónico, de la unión de los medios masivos de difusión, de la unión de las especialidades que, de costumbre, en los museos históricos o en los museos en general se presentan divididos...

...una ciudad, con sus calles, sus avenidas, sus plazas, sus callejones sin salida. La verdadera falla está ahí: Pontus Hulten piensa siempre en términos de historia. Pero la historia es precisamente el principio sobre el cual descansa el viejo museo que pretende repudiar. Frente al arte actual, la orientación de Beaubourg parece absolutamente tradicional: informará de él porque la información es la historia en el presente. Tal objetividad no es, tampoco, más que un mito: la importancia del museo “hará” la importancia de los artistas que en él serán recibidos.



El fondo es inmutable: es el museo, conforme a la idea que la sociedad se hace del rol del arte desde el advenimiento de la burguesía... Sólo la imagen de marca cambió: no es ya el Templo de la Belleza, caro al siglo XIX, sino la gran superficie cultural. Antes,

como ahora, el público entra a él como consumidor pasivo y el artista renuncia a todo poder, excepto el de agregar un nuevo capítulo a la historia del arte, por lo demás falsificada.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

26. *La apología del Beaubourg*

Thierry de Duve. “La condizione Beaubourg” en Egidio Mucci i Pier L. Tazzi (comp.) *II Pubblico dell'arte*. Florencia, Sanzoni, 1982, pp. 40-45.

Todos los conservadores de museos saben que dos funciones fundamentales de tales instituciones, la conservación y la exposición, son contradictorias. De ahí las dos imágenes ideales que pueblan recíprocamente la imaginación de los arquitectos de los museos: el cenotafio (sepulcro vacío erigido para conservar la memoria de un personaje) y la vitrina. De un lado, el Museo Hirschhorn o la Galería Philip Johnson, del otro el Beaubourg. Además el Beaubourg es algo más que una gran vitrina transparente portadora de una ideología ingenua de la comunicación cultural. Su arquitectura funcional —al menos para la exposición— es también simbólica. Al proyectar al exterior las canalizaciones que transportan los fluidos vitales del organismo, dando vuelta del revés el edificio como un guante, Piano y Rogers dijeron con la máxima inteligencia mediante qué reversión topológica debía pagarse la supervivencia de la institución museo

en la cultura homogeneizante de hoy. La advertencia es clara: no esperen que el museo de mañana alce una barrera protectora entre lo interno y lo externo, entre el espacio dedicado al arte y el espacio laico de la vida; aguarden, más bien, el museo que trate todos los signos culturales, sean hoy o no llamados arte, como el *instant art*, el tiempo de su circulación —y de la de ustedes, la del público— en el museo botella de Klein.

¿Todo esto es tan nuevo? Un museo que funciona por inclusión famélica y no por exclusión selectiva, como un centro de expedición y no como un hangar al final de una playa de maniobras, un museo que desacraliza a toda marcha, que vacía a sus colecciones de su “aura” —como decía Benjamin— y las transforma en documentos, ¿todo esto es nuevo? Ciertamente, por una parte el Museo Beaubourg no ha surgido sin precursores y



inicio

índice

menú

salir

signos premonitorios. Todos los museos del mundo en estos últimos años han adaptado sus programas, sus dispositivos de exposición, sus esquemas de recorrido, a las exigencias de una cultura de masas. Ninguno sin embargo había dado el paso en tantos planos simultáneamente: arquitectura, recepción, combinación de funciones, estudio de las obras y circulación del público (estos últimos dos niveles son por otra parte aquellos en los cuales el Museo Beaubourg manifiesta las mayores dificultades de adaptación), y sobre todo ningún museo de tal alcance institucional había cambiado tan velozmente. Por otra parte los artistas anticiparon la nueva topología del museo, también esto es cierto... He citado antes a Walter Benjamin y la pérdida de aura que sufrieron las obras en el museo de nuevo tipo. Hay que sacar las consecuencias: Beaubourg tiene la estructura de un museo de arte en *la era de su reproducibilidad técnica*.

Baubourg es el primer museo real en que el régimen enunciativo alcanzó muy explícitamente el del museo imaginario. No es tanto el hecho de provocar una pérdida de aura —porque esto, según Benjamin, es el efecto de la reproducibilidad fotográfica de las obras de arte— sino en cambio el de que toma nota de esta pérdida de aura y regula deliberadamente —aunque de modo inconsciente— sobre esta pérdida la teoría del arte según la cual funciona.

Después que la popularización masiva de las reproducciones de arte ha producido la inversión de la relación tradicional entre original y copia, el museo real no ha cesado de resistir al museo imaginario. Por cierto no ha aceptado con alegría el hecho de que el público —en su gran mayoría (y ello vale

también para los especialistas)— fuese al museo para verificar la correspondencia entre el original y la copia. La autenticidad y la unicidad de la experiencia estética se revelaban bastante maltrechas por la interposición entre la obra y la visión de una imagen demasiado pronto familiar. De esta interposición el museo tradicional trata de precaverse circundando artificialmente a las obras de un aura de respeto reconstituida. La tendencia al museo-cenotafio estimula esta voluntad de resacralización hasta la exasperación. Pero es una fatiga desperdiciada luchar contra los *media*, y no puede llevar si no a la refetichización en la obra de arte artificialmente resacralizada de su real pérdida de aura.

Malraux será el primero y el último esteta idealista en mantener la promesa de construir una teoría completa del arte sobre el reconocimiento explícito del museo imaginario. La angustia del museo tradicional frente a la competencia de las imágenes es revertida y transformada en hecho positivo. La reproducción será su gloria mayor, la versión moderna del aura en una sociedad sin religión. Y Malraux, el inventor de las casas de la cultura, no ha sido ajeno, a través de los gobiernos de De Gaulle y de Pompidou, a la creación del Beaubourg, como por lo demás se sabe. El proyecto político del Beaubourg está basado en las concepciones de Malraux en el campo del arte y de la cultura. Si es cierto que todo museo es la concreción institucional de una estética, *Las voces del silencio* es la estética ideal del Beaubourg; que quede claro, no en la cabeza de aquellos que lo trabajaron día a día, ni en la de Pontus Hulten, que tiene más bien *in mente* una extrapolación del museo de vanguardia de los años sesenta, sino en la cabeza de sus promotores políticos.



inicio

índice

menú

salir

Todo ello no impide a Malraux engañarse ni a *Las voces del silencio* tocar a muerto por la estética clásica. Todo esto no impide al Beaubourg funcionar de hecho según las teorías de Benjamin, no de Malraux. No sólo allí ya no se celebra el valor cultural del arte ligado, según Benjamin, a su uso religioso, sino que ni siquiera —como en el museo tradicional cuando fetichiza el objeto de arte— el culto del valor expositivo. No se va al Beaubourg para celebrar un rito, aunque tal rito no tiene hoy ya más que el aspecto grotesco del peregrinaje que se paga —una sola vez en la vida— para ver a *La Gioconda* y autenticar así una cultura adquirida en otras partes. Y no se va al Beaubourg para gozar las obras de arte, o al menos es cada vez más difícil. Las únicas obras que se gozan en acuerdo con el contexto son las cajas de *Brillo* de Warhol y no por azar: están a fin de cuentas en su puesto, ficticios *readymade* también ellos recíprocos. Se va al Beaubourg para “informarse”. Bien o mal, allí se trata el arte, todo el arte moderno y no sólo el arte denominado conceptual, a la manera de Steh Siegelau.

El Beaubourg somete toda la historia del arte moderno a un reciclaje del que sale como información. ¿De dónde derivaría si no de la prisa con que han sido organizadas, una tras otra, las muestras París-Nueva York, París-Berlín, París-Moscú? La instrucción generosamente extendida al gran público y la voluntad política de restituir a París su hegemonía artística son, a mi juicio, motivaciones secundarias. Lo que verdaderamente estaba en juego era la su pervivencia de la colección permanente. Todos lo han dicho: es la función de conservación la que se encuentra menos cómoda en el Beaubourg, es la condición de museo la que parece inadecuada y arcaica en el nuevo contexto. Por eso hay

urgencia. Un patrimonio se conserva (no hablo de su conservación física sino de la cultural) sólo en la medida en que es capaz de suscitar su reinterpretación, su re/visión a través de las lentes del presente. Estas lentes son el arte de hoy e imponen ver la pérdida de aura como un hecho cultural positivo y real cuyas causas se remontan a la industrialización y se cristalizan, en lo que se refiere a las artes plásticas, en la invención de la fotografía...

El reconocimiento positivo de la pérdida de aura es también, en el caso particular del Beaubourg, la condición de la conservación de la colección permanente. Se puede deplorar que los Matisse, los Bonnard, los Mondrian hayan sido tan difíciles de percibir estéticamente en el Beaubourg. Se puede encontrar pueril y vulgar el haber querido reconstruir, como en una especie de Disneylandia, el estudio de Mondrian en la muestra París-Nueva York. Es cierto, las obras originales sometidas a este tratamiento devienen documentos a la par que sus reproducciones. Pero el régimen actual bajo el cual se escribe la historia del arte es el único que —para un público vasto— puede mantener viva la colección permanente, “informada” sin descanso por el reciclaje al que la someten las muestras temporales. Y hay también un hecho cierto que no tiene utilidad lamentar: el aficionado de hoy es cada vez más indiferente a la distinción entre original y reproducción. La experiencia estética no está muerta pero no parece ya tender ni a la autenticidad ni a la unicidad de la obra. De acuerdo con la práctica viviente del arte en la época de su reproducibilidad técnica, Beaubourg nos enseña a buscarla en otra parte. Lo hace a veces del modo más inadecuado, irritante para el especialista de historia del arte, y más bien extraño si, con Malraux, se acepta que “desde hace cien años la historia del arte, en cuanto escapa a los especialistas, es la historia



inicio

índice

menú

salir

de lo que es fotografiable”. He aquí un buen ejemplo que testimonia la indiferencia de los conservadores del Beaubourg hacia la distinción original/reproducción y nos remite, como por azar, a Duchamp: en la muestra París-Nueva York se dedicó una sala a la reconstrucción de un fragmento del *Armory Show*. Los organizadores, al no poder obtener el *Nu descendant un escalier, n. 2*, no vacilaron en sustituirlo —al precio de un evidente anacronismo— con el *Nu n. 3*, que es una reproducción fotográfica de tamaño natural del número 2, coloreada por Duchamp en 1916.

Constituye un cambio el hecho de que el Beaubourg someta la historia del arte moderno a un reciclaje del que sale como información. Los hombres de cultura no pueden sino congratularse de ello porque significa que una gran institución

cultural tomó, final mente, las providencias necesarias —sin quererlo demasiado, tal vez, pero esto tiene poca importancia— a fin de que el arte moderno pueda continuar libre en su núcleo vivo y sin embargo estar ligado a su pasado. Y cuando el hombre de cultura puede congratularse de algo no se ve por qué las masas no harán también lo mismo en tiempos más largos. Sólo los nostálgicos que se aferran a un pasado ciego pueden detestar el Beaubourg: detestan la modernidad en su conjunto y nada cambiará nada. Que se una a ellos una fracción de intelectuales de punta, para los cuales la modernidad tiene la forma de la pulsión de muerte, es algo más inquietante. Pero hay que esperar que el nihilismo y el resentimiento —esos productos de una modernidad que carecen de interpretación— dejen de ganar terreno.



inicio

índice

menú

salir

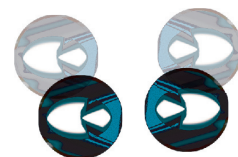
27. Ecomuseos: historia de una idea y de su tergiversación

La creación en 1967 de los Parques Naturales Regionales (agrupamiento de municipios rurales que reciben un respaldo financiero considerable para aplicar una política de desarrollo económico y cultural) permitió a Georges Henri Riviére adaptar al contexto francés los museos escandinavos al aire libre, modificando, sin embargo, el modelo inicial: no se trataría ya de trasladar edificios a un lugar creado artificialmente, sino de reconstruir los espacios tal como existieron realmente. Estos nuevos museos propondrían una pedagogía global, ya que no se ocuparían únicamente de las prácticas culturales o arquitectónicas sino también de las relaciones del hombre con su entorno. Esas experiencias —cuyo nombre de ecomuseo, acuñado poco después (1971), expresa con toda claridad que se ha tomado en cuenta el entorno— representan el primer conato de síntesis entre las ciencias humanas y las naturales, y obtendrían

François Hubert. “Los ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos” en *Museum*, núm. 148, 1985 (vol. XXXVII, núm. 4).

muy pronto un éxito considerable, porque el público estaba ya sensibilizado a las ideas ecologistas y regionalistas.

Entre los años 1971 y 1974, por otra parte, bajo la dirección de Marcel Evrard y con el apoyo de Hugues de Varine-Bohan, entonces director del ICOM, y el Georges Henri Riviére, se llevó a cabo una nueva experiencia: en la comunidad urbana Le Creusot/Montceau-les-Mines, de reciente creación, maduró el proyecto de un museo del hombre y de la industria dispersado por todo el territorio que mantendría el contacto más estrecho posible con sus habitantes. Toda la población debía participar en su concepción, funcionamiento y evaluación, lo cual se vería facilitado por un estatuto asociativo. En 1974, esta experiencia tomó el nombre de ecomuseo y las nuevas perspectivas que abriría irían a enriquecer la reflexión, principalmente sobre la territorialidad de su radio de acción



y sobre la participación de los habitantes; en lo sucesivo, el prefijo “eco” aludiría tanto al entorno natural como al social.

Así pues, los ecomuseos son el resultado de dos planteamientos de orígenes en cierto modo opuestos; por una parte, un siglo de reflexión sobre los museos, concluida y sintetizada por Georges Henri Riviére, que encuentra inmediatamente eco en el público debido a sus preocupaciones esenciales: ecología y etnología regional; por otra parte, la necesidad de crear un nuevo tipo de museo que exprese la aspiración de participación y autogestión. La convergencia de estos dos enfoques culmina en la concepción de un sistema museográfico cuyo modelo ideal organiza, en torno al museo del tiempo, un museo del espacio, un laboratorio *in situ* (taller, documentación, tienda si procede, etc.), pequeños grupos de base o comunidades que participan en la planificación y la orientación. El conjunto está dirigido por tres comités (usuarios, administradores y personal especializado, etc.) que garantizan la participación de todos y funcionan como “centros de instrucción mutua”, ya que el objetivo último es el desarrollo de la comunidad. Pero la intensa efervescencia cultural e ideológica en que surgieron los ecomuseos no debe hacernos olvidar que su aparición se produjo en un periodo de prosperidad económica, contrariamente a otras realizaciones posteriores, sobre todo a partir de 1977, que son por otra parte las más numerosas. Será siempre difícil adaptar a la recesión las ideas engendradas por la prosperidad. Cuando las fábricas cierran unas tras otras, el ecomuseo debe admitir que se cuestione su discurso sobre el desarrollo e incluso, a veces, su existencia misma, si una parte importante de la población

prefiere que esos fondos se dediquen a empresas generadoras de empleo.

Además de haber socavado algunos principios básicos, la crisis económica ha dado lugar, ante todo, a un sorprendente fenómeno de distorsión. Todo periodo difícil va acompañado, de hecho, de una proliferación de museos de historia y etnografía cuya función consiste en exorcizar la preocupación que suscita el futuro mediante la exaltación de los valores del pasado.

Este es el contexto en el que aparecen, a partir de 1977, numerosos “pequeños ecomuseos” que, a diferencia de sus predecesores, rara vez se basan en una mancomunidad de municipios y por consiguiente tropiezan con dificultades para afirmar su extensión territorial. Les resulta difícil por lo tanto trazar un programa coherente y la dificultad se agrava por el hecho de que sus fondos suelen ser limitados. No obstante, se jactan de ajustarse perfectamente a la “definición de los ecomuseos”, porque les es imprescindible ser considerados como tales: el término es práctico, porque tranquiliza la conciencia. El muy elaborado discurso sobre el desarrollo que adopta el ecomuseo permite encubrir las tendencias pasatistas comunes a la mayoría de sus realizaciones más recientes. Sobre el terreno, se mitifica el pasado con las fiestas de la siega, pero la época contemporánea está absolutamente ausente del programa del museo (si es que tal programa existe), tanto que estas diversas experiencias informarán más al sociólogo sobre las angustias y las fantasías de nuestra sociedad que al museólogo sobre las nuevas prácticas museográficas.

inicio

índice

menú

salir



México en la encrucijada

inicio

28. *Exclusión y dependencia. Crisis de un modelo cultural*

índice

Francisco Reyes Palma. “Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)” en Esther Cimet *et al.* *El público como propuesta: cuatro estudios sociológicos en museos de arte en México*. INBA, 1987.

El museo como institución moderna representa la cristalización del poder en el campo de la cultura. Su información y desarrollo inicial, entre los siglos XVI y XVIII, son plenamente europeos.

capital contaba además con las Galerías de Pintura y Escultura de la Antigua Academia de San Carlos.

menú

En los países americanos la implantación del museo siguió con cierto retraso los patrones dictados por las metrópolis. En el caso de México hubo que esperar al movimiento independentista del siglo XIX para que dicha institución se instalara como una instancia republicana, heredera de los ideales democratizantes de la Revolución Francesa: el Museo Nacional. Posteriormente, bajo el imperio de los Habsburgo, se definirá más que por su carácter nacional, por su carácter público: museo abierto a la curiosidad de los sectores ilustrados, propensos a la investigación científica, pero selectivo en cuanto a la asistencia: el Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia. La

Sin embargo, el pasado colonial del país había suscitado un doble proceso que ni la misma independencia política logró conjurar plenamente: por una parte el permanente saqueo de la riqueza cultural, por otra, la negación de la cultura propia como algo digno de ser atesorado y protegido.

El desapego por las manifestaciones artísticas propias y la postura subsidiaria de las metrópolis que privaban en la administración cultural, determinaron que la estructura misma para la formación de profesionales del arte y la difusión cultural participaran del modelo semicolonial prevaleciente en las naciones que aspiraban a surcar la ruta capitalista del progreso.

salir



Las pretensiones grandilocuentes de la oligarquía porfiriana culminaron con la propuesta de reunir en un solo edificio el Museo Nacional y el Museo de Bellas Artes de la Academia.

Es previsible que la agudización de la lucha armada frenara el desarrollo del museo y paralizara la actividad cultural en las zonas más azotadas por el conflicto revolucionario.

La participación como eje de la difusión

En todo caso, el aporte de los gobiernos posrevolucionarios habrá de consistir en la ampliación de los sectores sociales ante los cuales legitimarse. Sólo así podremos comprender las aportaciones y el sentido de ruptura del proyecto cultural de Vasconcelos, Secretario de Educación del régimen, que en plena euforia reconstructora privilegiaba la participación popular como parte del desarrollo educativo. En este marco el recién inaugurado Estadio Nacional se transformó en foro activo para la realización de eventos culturales multitudinarios, en tanto que los patios del nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública sirvieron a la realización de grandes exposiciones de dibujo infantil, donde se hicieron perceptibles los avances del nuevo método nacionalista de enseñanza del dibujo, proyectado por Adolfo Best Maugard...

Ahora bien, la concepción vasconceliana del museo de arte provino claramente de su visión como promotor cultural, que al intentar diferenciarse de las preferencias estéticas de la oligarquía porfiriana, rechazaba la obra suntuaria de apropiación privada. No es de extrañar, pues, que la promoción de un arte de proyección social repercutiera en la falta de

apoyo al museo de arte, como vehículo consagratorio de la pintura de pequeño formato. A partir de entonces la pintura mural en edificios públicos concentró el apoyo de las políticas de difusión; y dio lugar a un nuevo tipo de espectador, capaz de asimilar a su experiencia visual proveniente de la imaginaria religiosa una nueva iconografía laica, reforzadora de una ideología civilista.

También, la ausencia en el país de un mercado artístico desarrollado coincidió con la exclusión del museo como soporte indirecto de la comercialización. Para mostrar su producción, los artistas continuaron recurriendo a locales en alquiler, céntricas tiendas capitalinas, casinos, cafés, bares y cantinas, restaurantes o casas particulares...

Si para los artistas profesionales se reservó la pintura monumental y la ilustración de textos educativos, la presencia del arte sano en el museo se sancionó oficialmente... se formó un departamento etnológico en el Museo Nacional, con un promedio mensual cercano a los 20 000 visitantes... Y en 1925 se dotó con un local propio a la exposición permanente de arte popular: el templo de la Soledad de la Santa Cruz, en la ciudad de México, que fue cerrado al culto para tal efecto...

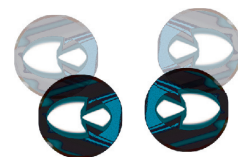
La contigüedad de las tres expresiones culturales más destacadas en la etapa posrevolucionaria, la pintura mural y las manifestaciones de arte infantil y popular, se ve reflejada en los programas de orientación para el magisterio de las zonas rurales. Se recomendaba promover la decoración de edificios públicos con murales que reprodujeran escenas de la vida diaria y temáticas sociales, y la organización de exposiciones ambulantes con dibujos, pinturas y objetos artesanales elaborados por los alumnos...

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

La década de los veinte estuvo marcada por la iniciativa de los artistas de avanzada, interesados en revertir los procesos de valoración del arte hacia una perspectiva popular y moderna. El “buen gusto” decimonónico como esquema formativo seguía atrincherado en el museo de la antigua Academia. Fue combatido a través de expresiones artísticas de vanguardia, pero también por medio de la difusión de las modalidades secularmente relegadas de los templos del arte: la pintura popular anónima y sus manifestaciones devocionales como el retablo, la talla en madera y la obra de los artífices de la cantería, la juguetería tradicional y la amplia gama de oficios artesanales. Igualmente se promovieron experiencias recientes como la obra de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los dibujos infantiles producidos dentro del sistema escolar...

Todavía en esa década los artistas iniciaron el establecimiento de galerías de exposiciones no mercantiles y no discriminatorias de las manifestaciones producidas fuera del campo profesional de los artistas. Los pintores Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero fundaron, en 1929, la Galería de Arte Moderno, dependiente de la Dirección de Acción Cívica del Departamento del Distrito Federal, coordinada por Alfonso Pruneda.

Los esfuerzos de estas galerías por arraigar en el gusto público una diversidad de opciones culturales, con un signo propio y con un sentido de afirmación nacionalista, se hacen más evidentes si los contrastamos con la iniciativa que por la misma época se llevó a cabo en los Estados Unidos: la fundación del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este fue concebido como una gran empresa privada, auspiciada por representantes del gran capital (Rockefeller, Bliss, Sullivan y

Goodyear) que conjuntaron sus colecciones y su capacidad financiera para popularizar el arte moderno...

El criterio provinciano de sustentarse en prestigios metropolitanos, la disposición de recursos ilimitados y un criterio de difusión estrechamente ligado con el arte culto y la mercantilización, no fueron características de los promotores del arte en México en aquella época; sí en cambio la inestabilidad para mantener sus propuestas de manera permanente, agobiados por la estrechez del presupuesto y los vaivenes de las autoridades...

De todas formas, el México de la tercera década también intentó acceder a una de las formas más decantadas y aristocráticas de la hegemonía cultural de los estados modernos, el museo de arte...

Ahí, en el Palacio, el 21 de septiembre de 1934 se inaugura con la Galería Nacional de Artes Plásticas, el Museo de Arte Popular y una Sala de Exposiciones Temporales.

El ingreso del arte popular al Palacio de Bellas Artes puede considerarse como el giro más definitivo en las políticas de difusión, que las diferenciaba de anteriores propuestas. Culminaba aquí la labor del grupo de... artistas que por muchos años se empeñó en otorgarle al producto artesanal el mismo valor que a la obra de los artistas profesionales...

El museo como educador social

Mientras Lázaro Cárdenas gobernó el país, las iniciativas con respecto al museo se centraron en el aspecto pedagógico y sus relaciones con el mundo del trabajo...



inicio

índice

menú

salir

La cultura como aparador del desarrollo

En todo caso, un giro más definitivo en la política cultural se produjo durante el mandato de Miguel Alemán. Sustentada en una concepción de alta cultura, esta política privilegió el desarrollo y valoración de talentos excepcionales en detrimento del proyecto posrevolucionario.

...La creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura el 1 de enero de 1947, es la más clara muestra del afán por instituir una agencia cultural ligada al desarrollo económico y la cimentación... del prestigio de la Nación...

A Carlos Chávez se debió la definición cultural del periodo, a la vez que la formación del Museo Nacional de Artes Plásticas, abierto al público en septiembre de 1947. Tras rescatar del abandono las colecciones de pintura del Palacio de Bellas Artes, procedió a “crear un museo dinámico que reúna y custodie la riqueza plástica de México, de todas las épocas y todas las tendencias”...

Al parecer, la sala destinada al arte popular en el Palacio de Bellas Artes resultaba insuficiente para otorgarle la proyección económica requerida. Por ello, en 1951 inició su actividad el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares...

El público como receptor pasivo

Bajo Ruiz Cortines... en un clima generalizado de exportación cultural, como parte de las estrategias de poder, el Estado mexicano recurrió al valor que ya consideraba apreciado universalmente: el arte de los muralistas. Aunque la presión de las metrópolis por im-

poner su concepto de modernidad obligaba a ceder espacios a la generación de ruptura y sus experimentos formales...

Difundir fue el pivote del desarrollo cultural; hecho que beneficiaba al pequeño sector de la población ya familiarizado con el consumo de... bienes artísticos. Sin embargo, para la gran mayoría de los mexicanos resultaba ajena la proliferación de exposiciones, conciertos, publicaciones y conferencias especializadas. Y esa forma de difusión no significó para muchos de ellos más que un distanciamiento mayor con esa parte de la actividad humana, restringida al término de “Cultura”. El acercamiento no profesional de un amplio sector social a los medios de producción artística y la orientación de los significados de acuerdo con sus necesidades había sido una búsqueda permanente de muchos artistas activos en las tres primeras décadas posteriores a la Revolución. Pero a partir de los años cincuenta las relaciones se establecieron más en función de un público ideal que recibiera pasivamente las manifestaciones de cultura, sin participar de la experiencia productiva y la cercanía con su sentido como experiencia cotidiana, más bien en los términos que eran predominantes en los países europeos y en los Estados Unidos: la estética de las Bellas Artes, el gran museo y el mercado del arte... las Galerías Integrales Chapultepec, inauguradas en 1956 en una zona de gran afluencia popular... pretendieron suplir el vacío dejado por los centros más exclusivistas que no obstante su intensa actividad, no lograban acercarse a sectores populares...

Alrededor de once mil personas acudían a las Galerías los domingos y mil el resto de la semana. Pocas fueron las iniciativas para invertir los procesos de recepción pasiva de



la cultura y final mente sucumbieron ante el peso de prioridades institucionales favorables a crear espectadores de “alto nivel”...

La hegemonía del museo

Para hacer más efectiva su labor de difusión, los organismos culturales especializaron sus funciones y modernizaron sus estructuras. Esta iniciativa culminó con la creación de nuevas instalaciones que se integraron a una red claramente orientada a la ampliación del público receptor, a la promoción turística y a la consolidación del prestigio nacional. Solamente la ciudad de México pudo contar en 1964 con un circuito de alrededor de cuarenta museos, varios de ellos de reciente creación.

Sin duda alguna, el mayor esfuerzo del régimen de López Mateos se volcó en la edificación del Museo Nacional de Antropología e Historia...

El museo antropológico fue proyectado como una moderna institución de masas, con un renovador aparato pedagógico que no interfiriera en la apreciación estética de las piezas y que propiciara el conocimiento científico de la realidad social del indígena. Aunque en este último aspecto no ha faltado la crítica incisiva que diera cuenta de la ausencia de referentes sobre la deplorable condición del indígena actual, ya que la magnificencia del proyecto museístico y el esplendor del pasado ocultaban el presente...

Al acentuado predominio del museo correspondió un mayor incremento de las galerías privadas, complementándose entonces la relación entre el ámbito consagratorio y los espacios mercantiles como un sistema no ex-

plicitado, pero no por ello menos funcional. También la esfera política encontró en el museo un foco de resonancia, en este caso ideológica, que recogió la pugna entre el realismo social y las nuevas vanguardias...

El museo educativo y popular

A raíz de la crisis política del 68, el gobierno de Luis Echeverría se vio obligado a buscar la reconciliación con un importante sector de la sociedad civil, de lo que se desprendió un programa de reformas que incluía el apoyo a una educación más abierta y activa.

En el terreno museístico, la aportación más significativa consistió en refuncionalizar la vieja idea del museo escolar en concordancia con los principios de la Reforma Educativa.

Dentro de esta línea renovadora, ya en el periodo de José López Portillo, se estableció el Museo Nacional de Culturas Populares, que se propuso, con una perspectiva pluralista, “estudiar, documentar y difundir las iniciativas culturales de los sectores populares”... Los avances de la investigación antropológica y la problematización de la cultura popular como un proceso dinámico de transformación, dieron pie al surgimiento de esta propuesta.

En contraposición a la tendencia descontextualizadora del museo de arte, el Museo de Culturas Populares marca una ruptura definitiva que es perceptible, incluso, en la disposición museográfica y en el tratamiento del material. Sin embargo, parece predominar un exceso discursivo en cédulas y textos explicativos, y cierto hacinamiento de objetos que bien podrían superarse con un criterio de síntesis más depurado...

inicio

índice

menú

salir



La calle o el museo

Durante los años sesenta el museo de arte fue criticado en Europa y los Estados Unidos como un enclave mercantilizado y hermético a las inquietudes sociales de los jóvenes y las minorías...

En México, en cambio, ese periodo fue de exaltación del museo como foco irradiador de cultura, cuyas salas aspiraban a ocupar los artistas. El año de 1968 fracturó momentáneamente esa tendencia para dar lugar a un arte gráfico de protesta, cuyo sitio natural era la calle... No será sino hasta mediados de la década siguiente, con el surgimiento de los grupos de arte que se experimente con nuevas modalidades en los procesos de producción, circulación y recepción del arte desvinculados del museo: pinturas en bardas callejeras, decoraciones murales en vecindades y zonas rurales, gráfica monumental y propaganda para organismos de trabajadores, etcétera...

A estas alturas, es posible percibir dos versiones bien diferenciadas del museo de arte en México, aunque ocasionalmente o de manera parcial se mezclen sus contenidos: primeramente, un museo relacionado con la tradición cultural y donde predomina el arte de contenido social y educativo; museo que se pliega al viejo discurso nacionalista, cohesionador, pero cada vez más retórico. Atesoramiento de

la “Cultura”, que se ofrece como un conjunto acabado y dispuesto para todo aquel que quiera o pueda apropiárselo.

La capacidad de convocatoria de sus fondos lo define como un sitio abierto a la redistribución cultural, aunque ésta ocurra más bien como mera fórmula: lo que prevalece es el discurso del poder, capaz de capitalizar prestigios y mantener el control centralizado de los mecanismos de difusión. En esta modalidad podríamos incluir al Museo Nacional de Arte.

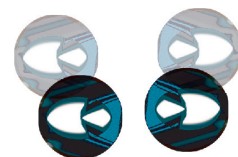
En segundo término, un museo que persigue la modernidad a toda costa, cuya base de sustentación es el principio de la “libertad de creación” y sin ataduras a ningún elemento que pudiera ser considerado extra-artístico. En él se reproduce la lógica de la dependencia y un afán internacionalista, en franca desventaja con las metrópolis encargadas de marcar el ritmo a las nuevas vanguardias. En cierta medida, su capacidad para introducir nuevas propuestas determina el alcance de sus públicos, entendidos como mera afluencia cuantitativa y no como relación profunda. El reconocimiento y la consolidación de los jóvenes prestigios se juega en estos espacios. Ejemplo clave de esta segunda modalidad de museos es el Rufino Tamayo, aunque el de Arte Moderno de Chapultepec y el del Palacio de Bellas Artes han compartido algunas de estas características...

inicio

índice

menú

salir



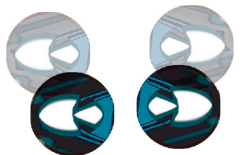
inicio

índice

menú

salir

II. Las funciones del museo de arte

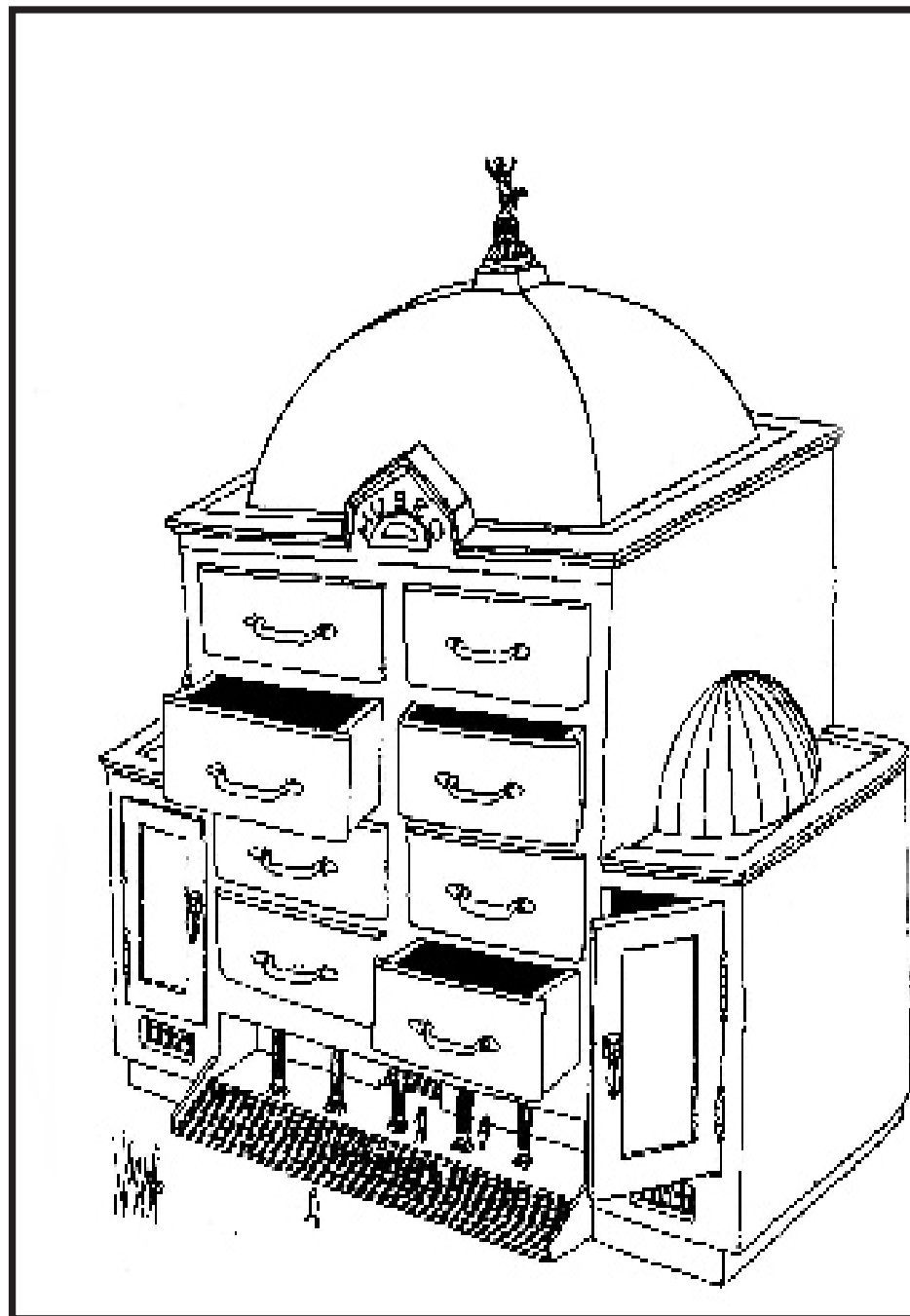


inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

LA CONSTRUCCIÓN del poder a través del museo. Uno de los problemas acuciantes y desmoralizadores para quienes trabajamos en museos es comprobar que los esfuerzos para llegar a nuevos públicos, para ampliar la calidad y cantidad de información y de servicios no tienen los resultados esperados. Se suele atribuir este hecho a escasez de presupuesto, a errores técnicos o, en el peor de los casos, a la ignorancia y falta de sensibilidad de la mayoría del público. Es decir, resulta difícil comprender los resortes de la institución más allá de declaraciones bien intencionadas o de la retórica oficial.

Entre los factores que impiden que se cumplan los objetivos de difusión amplia y de educación está precisamente la función primordial que ha venido cumpliendo el museo: la función de dominación o hegemónica. Por tal se entiende la imposición de los valores culturales

específicos de un grupo social dominante al resto de la sociedad con fines de consenso en torno al sistema y política reinantes y por lo tanto de obtener la dilución de conflictos y la paz social. Esta paz social tiene el alto costo de alienar a los grupos subalternos de la valoración de su propia producción cultural y de la conciencia de su rol histórico.

Los museos de arte del siglo XIX y, aún más los de arte moderno, han surgido en los diferentes estadios de desarrollo de la burguesía; responden a sus intereses, gustos y concepciones (el artista genio, la obra de arte como obra del espíritu que redime de la miseria de la vida cotidiana materialista, el museo como templo laico, el disfrute entendido como contemplación silenciosa, etc.).

Las transformaciones sociales y políticas han modificado también el campo artístico



inicio

índice

menú

salir

y sus instituciones. De la relación de fuerzas cambiantes han resultado aperturas para la participación de otras clases sociales. Pero esta apertura que en el plano de los museos se traduce en horarios más amplios, información complementaria, visitas guiadas, cursos, etc., no deja de ser engañosa y limitada. En general, los grandes museos de arte no amplían ni transforman sus colecciones, sus instalaciones y la investigación y programación en función de estos nuevos públicos sino que intentan convencer, *grosso modo*, de que el arte y la concepción de cultura que exponen son los únicos válidos.

Dentro de esta contradicción, apertura por un lado, hermetismo y exclusión por el otro, se ubican los innumerables intentos por mantener o transformar esta realidad.

Pocos son los autores que, con ojo avizor, han podido superar el enfoque descriptivo o empírico de la función de los museos y descubrir niveles de significación institucional más profundos. Estos análisis parecen posibles gracias al aporte de disciplinas con tradición crítica.

Desde el campo de la filosofía, Jean Galard (documento 29) señala que el arte, y en consecuencia los museos, sus templos, eligen pertenecer a la esfera de lo sagrado, despreciando así el valor de lo profano de nuestra vida diaria; cuando sería deseable que su papel fuera inverso, devolver valor, importancia, significado y posibilidades de belleza a lo cotidiano.

Con la ayuda de la antropología, la historia de la arquitectura y del arte, los museólogos Carol Duncan y Alan Wallach intentan un análisis global de la institución museo de arte. Para ellos, los museos emiten mensajes no sólo a

través de las obras que exhiben sino también por medio de su arquitectura, ornamentación y ordenamiento museográfico. Y es allí donde les ha sido posible descubrir la activa función hegemónica de la institución como monumento ceremonial. Los textos seleccionados (documentos 30, 31 y 32) analizan los museos que se constituyeron en modelos prototípicos: el Louvre, con ambición de panorama universal y el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El Louvre transmitiría, a través de su programa iconográfico, los valores de la cultura dominante, la del estado burgués, pero presentada como válida para todos, en cualquier época y lugar. En *Monumentos a la civilización* Wallach sintetiza con claridad sus conclusiones: para este tipo de museos, civilización equivale a civilización clásica grecorromana y afirma la superioridad de la cultura occidental sobre las culturas “bárbaras” de países subdesarrollados, que quedan así excluidos, desvalorizados o reducidos por el expolio.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York pretendería, en cambio, llevar al visitante a aceptar el fenómeno artístico como puramente subjetivo. Esta experiencia de un mundo ideal se reconciliaría, sin embargo, con la realidad social tal cual es fuera del museo, es decir, como rito purificador y afirmador del *statu quo*.

Creo que este análisis es rico en logros y posibilidades ya que, en lugar de neutralizar o exaltar acríticamente la importancia de la función de los museos, los autores indagan hasta visualizar su coherencia ideológica. Sin embargo, las generalizaciones son excesivas. Se identifica al Museo de Arte Moderno de Nueva York no con los intereses de clase o estratos sociales sino en bloque con el capitalismo tardío, sin matices. Por otra parte,



inicio

índice

menú

salir

no diferencian con claridad el programa iconográfico del museo de la búsqueda de los artistas. Todo el arte abstracto conduciría a evadir la realidad para hacerla en última instancia aceptable. Quizás más que detectar la función ideológica del museo en su doble vertiente de conocimiento y de ocultamiento, sólo destacan la segunda.

Eva Cockroft (documento 33) extiende la comprensión de la función hegemónica más allá de las fronteras del país. Según esta crítica estadounidense de la cultura, el Museo de Arte Moderno de Nueva York ha utilizado las obras de un movimiento artístico, el expresionismo abstracto, en alianza con la CIA, con fines de propaganda e imperialismo cultural. El mensaje consistía en vender la buena imagen de la vida y el arte en los Estados Unidos en la época macarthista y de la guerra fría. Ella distingue los fines del museo de las búsquedas e intenciones de los artistas a quienes libera de responsabilidad en el asunto.

También el teórico alemán de arte Benjamín Buchloh (documento 34) plantea que el museo como monumento existe para alimentar el mito del libre acceso a la cultura a fin de favorecer el consumo mercantil de la producción artística, en particular, en periodos históricos de crisis que reclaman cambios radicales. En lugar de éstos, el Estado y la iniciativa privada estimulan la empresa cultural individual y dislocan los impulsos críticos y la conciencia política, como manifestación de su autoritarismo. La

idea más nutricia quizás sea la del museo que alimenta el mito de la cultura como bien de fácil consumo, escondiendo así el trabajo efectivo que implica la obra y su recepción.

En este doble juego de mostrar y ocultar, en el elegir qué y cómo se muestra, qué y cómo se oculta residiría la función ideológica del museo, su manera de contribuir a reforzar el poder de la clase dominante.

Desde otro ángulo, el de la Teoría Crítica de la Escuela de Francfort*, y de Theodor W. Adorno en particular, el crítico de arte Donald Kuspit (documento 35) reitera la idea de que el museo de arte provoca la suspensión de los conflictos implícitos o explícitos de la realidad, no sólo como dicen los otros autores, al ocultar los procesos históricos e individuales que permitieron la existencia de las obras, sino vaciándolas de sus logros fundamentales: su capacidad crítica, transgresora del orden social y por lo tanto su capacidad de libertad y verdad. En el museo, el arte se convertiría en una forma social convencional. Este enfoque complementa el ya mencionado de Duncan y Wallach, quienes han elegido destacar la complicidad entre artistas y museo. No sería la producción artística, para Kuspit, sino el museo como institución el que tiene poder de dominación, impidiendo el estímulo transformador y crítico del arte sobre el visitante.

Lamentablemente, su crítica no se sustenta sobre un análisis de casos particulares.

* Se denomina Teoría Crítica a la teoría social y de la cultura formulada por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en Alemania durante los años treinta. Esta les permitió realizar análisis penetrantes de la producción y circulación artísticas y de los medios masivos sobre todo en el aspecto de su poder de manipulación y conformación de las conciencias.



inicio

índice

menú

salir

El escultor Hans Haacke (documento 36) también toma algunos de sus elementos interpretativos de la Teoría Crítica. Ubica claramente a los museos dentro del campo de la industria cultural y demuestra las complejas relaciones entre el mundo del espíritu y el de las presiones del dinero (financiamiento de exposiciones, patrocinio, mercado, cotizaciones, administración, etc.) Haacke se refiere, sobre todo, a los museos de la iniciativa privada en países desarrollados, sin embargo es sumamente útil tener en cuenta su método de análisis para sondear la situación en América Latina.

Las obras de arte pertenecen tanto al mundo físico, material (requieren soportes, medios y técnicas; están sujetas a impuestos, a precios) y también al de la significación simbólica (el de la conciencia, para Haacke). En general, las corrientes idealistas de pensamiento borran el primer elemento y reducen la obra al segundo. Sin embargo, las acciones que se dan en un plano inciden en el otro. La organización industrial del mundo material influye en la creación de los artistas y la recepción por parte del público. No sólo hay influencia sino hasta abierta manipulación de la conciencia personal, histórica, política y social. Los museos podrían acabar siendo los portavoces de las grandes empresas y de sus aliados ideológicos si persisten los hechos que el autor analiza.

Giovanni Pinna (documento 37), museólogo italiano, también considera hegemónica la función de los museos, al menos de la mayoría. Señala que el poder, por necesidad de autoconservación, tiende a hacer del museo un centro de consolidación de la cultura oficial, en lugar de una institución útil a la comunidad. Su realismo y agilidad teórica le llevan inmediatamente a destacar la vital importancia

de que existan contradicciones en el museo. Los intelectuales que allí trabajan tendrían la responsabilidad de captar los intereses de la comunidad y de asumir el conflicto que ello implica con los representantes de la cultura oficial. Cuando tal conflicto existe, el museo puede dar mucho a su público. Cuando no, cuando sus trabajadores, por comodidad o acuerdo, se pliegan a las orientaciones impuestas, el alejamiento de las necesidades del público resulta irremediable.

Los sociólogos de la cultura Pierre Bourdieu y Alain Darbel (documento 38), en la conclusión de una amplia encuesta sociológica de público de arte en Francia destacan la función de diferenciación sociocultural del museo y de exclusión de quienes no pertenecen al reducido círculo de amantes del arte. El museo sería una de las instituciones que oculta que el amor al arte no es don natural ni divino sino fruto de la educación y de una prolongada frecuentación de las obras. Este valioso trabajo, que aúna el rigor del estudio empírico y la elaboración teórica, nos llevaría sin embargo al siguiente razonamiento: la escuela y el museo deben enseñar a apreciar el arte a todas las clases sociales. Esto disminuiría, en gran medida, las desigualdades culturales. Pero cabe preguntarse ¿acaso las bellas artes deben ser necesariamente buenas y aceptadas por todo grupo social, sean cuales fueren sus realidades e intereses?

El grupo de textos escogidos de Thomas Messer (documento 39), director del Museo Guggenheim; Larry Aldrich (documento 40), coleccionista; Georges Wildenstein (documento 41), director de una revista de arte; Robert Motherwell (documento 42), artista; Edward Stone Dureli (documento 43), arquitecto, y Alexander Eliot (documento 44), museólogo,



inicio

índice

menú

salir

ayuda a comprobar con bastante claridad los argumentos del museo para élites y su función hegemónica implícita. Encontramos aquí todos los estereotipos: el museo como templo, como depósito de tesoros, como espacio que exhibe sólo obras maestras para la contemplación que lleva al éxtasis visual, el museo como plataforma publicitaria para la venta de obras de arte, etc. En ningún momento estos valores son referidos a los grupos sociales que les dieron origen. Se les considera universales, buenos y enaltecidos para todos. (Sugerimos comparar el texto de Motherwell con el de Thierry de Duve, documento 26).

En un tono diferente, el filósofo George Bataille (documento 45) ironiza finamente acerca de la modalidad contemplativa que llevaría a una purificación narcisista del visitante francés. El museo, a manera de espejo, le devolvería una imagen admirable de sí mismo, en la que saldría reafirmado y autovalorado. En realidad difiere de la posición de Kuspit ya que este crítico lamenta que el visitante ni siquiera logre esa autoafirmación. Pero coincidiría con Duncan y Wallach en el poder de los efectos catárticos, y finalmente sedantes y conformistas que pueden producir los museos más conservadores.

El museo hacedor de conciencia. Es tiempo de volver la mirada a textos que se preocupan por públicos más amplios y funciones acordes a las condiciones económicas y sociales imperantes. Iker Larrauri (documento 46), museólogo mexicano, reconoce el fracaso de los museos para responder a los intereses sociales y sugiere su función deseable: permitir la toma de conciencia a las mayorías, la comprensión de la realidad.

El historiador del arte y crítico inglés John Berger (documento 47) también toma partido por esta función: afianzar la conciencia histórica y, para lograrlo, hacer del museo un instrumento didáctico. Es decir, el museo serviría para fines artísticos, disfrutar el arte, y extraartísticos, acrecentar la conciencia histórica. Los medios propuestos por el autor pasan por superar el concepto de obra única usando fotografías, facsímiles y reproducciones, y por una antiolemnidad saludable en la museografía y la animación.

Esta posición asoma como alternativa particularmente válida para países donde la distancia entre cultura de élites y cultura popular es abismal y por lo tanto el disfrute de obras de arte a la manera “cultura” se hace imposible o absurda.

El museólogo francés Hugues de Varine (documento 48) se pronuncia por museos para la toma de conciencia histórica y social, museos que se constituyen en universidades populares a través de los objetos. Estas declaraciones las hemos oído o leído centenares de veces. Pero eso no sirve para cambiar la realidad. De Varine propone, entonces, desarrollar la concepción de los ecomuseos, insertos en la comunidad y a su servicio. Allí, el objeto de arte, el componente estético es sólo uno entre tantos otros, manifestación de una clase entre otras (véase capítulo VI sobre críticas y alternativas). En esta propuesta está implícito el desmembramiento y redistribución de los bienes culturales. No abriga esperanzas de que los museos de arte, como instituciones especializadas, puedan responder a los objetivos deseables sin transformarse radicalmente. Esta transformación se concretaría con la posibilidad de valorar los objetos desde una



inicio

índice

menú

salir

perspectiva de conjunto, en su medio natural. Pero, dirían los defensores de la estética de las bellas artes, ¿no es el museo el medio natural de las obras de arte? Habría que ver desde cuándo, desde dónde y para quiénes.

La opción educativa. Aracy Amaral (documento 49), crítica de arte brasileña, propone un museo de arte centrado en las necesidades del público y, dada la carencia de educación artística, un museo educador. Cursos, conferencias, talleres, publicaciones y espectáculos atractivos y una programación de exposiciones para públicos amplios. Su modelo de museo es ágil y renovador en relación con la realidad museística imperante y no se interna en aspectos teóricos: no justifica ni cuestiona la existencia de los museos de arte especializados para América Latina, a pesar del escaso público interesado, ni explica por qué sería importante ampliar el público.

La búsqueda del museo utilitario. El museo con objetivos explícitos que exceden la finalidad meramente estética cuenta con una larga historia. Hudson (documento 50) da cuenta de algunos casos. Con la agudeza, ironía y ambigüedad que lo caracterizan es capaz casi de confundirnos encerrando en el mismo saco a puritanos ingleses, progresistas estadounidenses, y a la política cultural de la Unión Soviética y China actual. Pero vale la pena rescatar la calidad de la información que presenta y su observación de que no hay acuerdo sobre cómo medir la utilidad de un museo. En ningún momento este autor sintetiza sus propias ideas sobre los museos pero, a través de sus críticas a otros, es posible comprender que es partidario de museos entretenidos y discretamente educativos, centrados en la elocuencia de su museografía y no de la información complementaria.

El uso informativo del museo. Thierry de Duve (su texto es el 26 del primer capítulo) analizaba la propuesta museológica del Beaubourg y llegaba a la conclusión de que la mejor función actual de los museos de arte es informar. Lo que él llama información desplaza el disfrute y la contemplación, y se refiere más al concepto periodístico de información. Esa sería la oferta del Beaubourg que él considera exitosa y positiva, en la medida en que desacraliza las obras de arte y se adapta a modos de recepción artística de públicos más amplios que los tradicionales. Pienso que sería interesante cotejar este texto con el de Berger, en la medida en que aunque información y concientización son funciones que parecen utilizar recursos similares, son en realidad muy distintas. Estar mejor informado, con más rapidez, tiene que ver con el consumo, y tomar conciencia se relaciona más con una apropiación transformadora.

El museo abierto como centro cultural. También para Aimé Maeght (documento 51), creador y director de la Fundación Maeght, el museo es un espacio informativo para la comprensión y disfrute de las obras (no de la historia). Un espacio no didáctico sino estimulante y por ello lo propone como lugar de encuentro, de investigación, de confrontación y de conjunción de las artes.

Quizás el aspecto más importante y característico de este museo sea sus talleres de investigación y experimentación artística contiguos a las salas de exposición. Los artistas invitados trabajan a la vista del público las obras que expondrán allí. Ciertamente, el proceso material de producción permite al público situar al artista en el plano de la realidad y ayuda a desacralizar la obra de arte. Pero es claro



inicio

índice

menú

salir

que casi todo el planteamiento de este museo construido en lo alto de una colina, en el sur de Francia (no se lo encuentra, se lo busca) ha sido concebido para un público cautivo y de turistas, a quien no se enseñará el ABC del arte, sino que se le brindará condiciones excelentes para el goce estético, objetivo primordial de esta institución.

Es marcada entonces la diferencia entre Maeght y Amaral quien, en función de un público latinoamericano reclama un museo didáctico. Sin embargo, creo que el planteamiento de Maeght debe ser tenido muy en cuenta, aun en un museo didáctico: su carácter lúdico, de espectáculo y de lugar de encuentro.

Michael Levin (documento 52) intenta, por su parte, diferenciar y definir las realidades museo y centro cultural. Apoyándonos en él, podemos ubicar a la Fundación Maeght en la categoría de museo, puesto que su interés central es exponer su colección permanente y la obra de otros artistas contemporáneos. Pero es también un museo abierto a otras manifestaciones de arte.

En realidad, la única institución que puede responder al criterio de centro cultural de Levin es el Beaubourg, en sentido estricto. La decisión de crear un centro cultural proviene no de gente de museos sino de instancias políticas superiores.

La perspectiva económica. ¿En qué medida los museos de arte participan de la dinámica del mercado de arte? ¿Qué función económica cumplen?

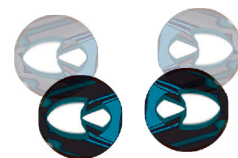
Germain Bazin (documento 53) plantea el problema y Karl Meyer (documento 54) responde para el caso norteamericano: es la institución más implicada, para bien o para mal, en el movimiento de los precios de obra. Si un museo expone la obra de un artista, sus precios tienden a subir. Cuando un museo compra la obra de algún artista, convalida el alza de su cotización.

Como otros mercados, obedecería a la ley de la oferta y la demanda, pero a diferencia de ellos, se mueve también por preferencias estéticas de un puñado de compradores. Es válido agregar que hay razones ideológicas importantes para esa preferencia.

Coleccionistas y *marchands* intentan, por lo tanto, mantenerse estrechamente relacionados con los museos a fin de que las colecciones de sus artistas se coticen cada vez mejor. La red de presiones extraartística que pesa sobre los responsables de museos es difícil de sortear.

El economista Franco Torriani (documento 55), por otra parte, nos ayuda a entender parte de las fuerzas que mueven el mercado de arte en los ochenta, al menos en el campo de la demanda. En la actualidad, el motor no parece ser tanto la especulación como la adquisición de bienes refugio; un bien que no se desvaloriza, frente a cualquier moneda que sí lo hace. Sin embargo, complementando estos datos con los de Meyer, vemos que caer en la especulación es inevitable.

Conviene anotar que a propósito de la relación entre mercado y museo no conozco en México estudios amplios específicos.



La construcción del poder a través del museo

inicio

29. Cuando el arte es sacralizado

índice

Jean Galard. *La muerte de las Bellas Artes*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1973, p. 15 y 69.

menú

El arte no ha reconciliado absolutamente nada, pues separa, como otras religiones, su mundo sagrado de nuestra vida profana. Afirmar que el culto de las obras se ve acompañado de la indiferencia hacia la vida cotidiana, sería decir demasiado poco: engendra la depreciación de ésta, pues no se podría hablar de existencia prosaica si no se tuviese memoria de la referencia poética. La conciencia de lo *profano* es una consecuencia del culto a lo *sagrado*. El arte ha inventado nuestra vulgaridad.

Lejos de abolir las desgarraduras que debía ayudarnos a arreglar, crea otras suplementarias. Al no resolver la división de la sociedad en clases más que en un «plano superior», separa, además, hoy, a los productores de arte (el artista prestigioso, de fascinante celebridad) de los consumidores fascinados y de los beocios vergonzosos; o divide el tiempo de cada uno en momentos entregados a la obra,

iluminados por ella, y en momentos irrecuperables, tristemente sacrificados a las tareas de todos los días.

Es, además, abordando la cuestión de la obra de arte por ese desvío (o por esa vía central), considerando la actividad artística como lo que tiene poder para hacernos asistir al engendramiento del Mundo, a la eclosión del Sentido, como mejor se toma conciencia de lo que debería ser el devenir del arte: si fuese fiel a su función, tendería a suprimirse como tal. Los análisis que propone Eugen Fink del culto mágico, del juego cultural, parecen perfecta mente transponibles en esta ocasión. El culto apareció, dice Fink, para romper el nivelamiento de la vida, para devolver un brillo, incluso inquietante, a las cosas demasiado conocidas. Su finalidad última es “hacer brillar de nuevo sobre todas las cosas acabadas la luz original del mundo”,

salir



iluminar cada una de ellas como símbolo del ser del universo. Pero su manera de hacerlo es mediante la sacralización de *algunas* de ellas, que deberán servir de crisol para la metamorfosis de las demás. El culto, pues, distinguirá una esfera sagrada, la separará de la vulgaridad ambiental, delimitará lugares privilegiados, apartará a hombres elegidos para la ejecución de los sacrificios. Sin embargo, este aislamiento de determinados objetos, de

ciertos hombres, debe permitir, en definitiva, santificar el conjunto de lo no sagrado. “Es preciso que el culto comience por sustraer, por arrancar una esfera a la vulgaridad general de la vida; tiene que delimitarla y distinguirla de la vida cotidiana, para poder penetrar la propia cotidianidad a partir de ese lugar de lo sagrado así realizado”. (Eugen Fink: *Le jeu comme symbole du monde*. París, Minuit, cfr; sobre todo págs. 130-135).

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

30. *El museo como arquitectura ceremonial*

Carol Ducan y Alan Wallach. "The Universal Survey Museum" en *Art, History*, vol. 3, núm. 4, 1980.

La función principal del museo es ideológica. Su intención es impresionar a quienes usan o transitan por las creencias y valores más reverenciados de la sociedad...

Los museos edificados durante la primera gran etapa de construcción evocan deliberadamente la arquitectura ceremonial del pasado... Las formas elegidas recrean templos, palacios y tumbas... Esta arquitectura frecuentemente pedante y ecléctica se nutre de los significados complejos e interconectados que se relacionan con la arquitectura ceremonial del mundo antiguo. En forma simultánea, los museos fueron templos, palacios y tumbas, edificios construidos con los ecos de prácticas ceremoniales. Así, el museo recrea las funciones de la arquitectura más temprana: la exposición de ofrendas votivas rituales en templos o de reliquias en criptas y catedrales. Estas exposiciones de objetos reverenciados

estaban dispuestas, tan deliberadamente, como cualquier museografía.

...Al igual que los monumentos ceremoniales, los museos encarnan y hacen visible el concepto del Estado. Esta intención se logra, parcialmente, mediante el uso de la retórica derivada de la arquitectura romana. Ya en el Renacimiento se aplicó esta retórica para simbolizar la autoridad del Estado... Al emplear fachadas semejantes a las de templos grecorromanos, cúpulas como las del panteón o techos artesonados, los museos y otros edificios públicos confirman sus orígenes en la realidad política, ideológica e histórica de la Roma imperial. Ubicados en el centro de ciudades modernas a la manera de templos frente a foros abiertos, o en el caso de los Estados Unidos, como parte de parques municipales, el museo se yergue como símbolo del Estado, y quienes cruzan sus puertas recrean un ritual



que equipara la autoridad del Estado con la idea de la civilización.

Usamos el término “ritual” en forma deliberada. El museo, como otros monumentos ceremoniales, es un fenómeno arquitectónico complejo que selecciona y exhibe obras de arte, conforme a una secuencia espacial.

...Es posible que la naturaleza ritual de la experiencia museística no sea evidente. Si bien los escritores frecuentemente hablan de los museos como si fueran templos y palacios, usan estos términos sólo con sentido metafórico. Vivimos en una era secular y los museos están considerados como instituciones seculares. Sin embargo, la división entre secular y religioso forma parte del pensamiento burgués. Desde sus orígenes, la sociedad burguesa se apropió de símbolos religiosos y tradiciones para usarlos a su conveniencia. El legado de patrones religiosos de pensamiento y sentimiento moldearon de manera especial la experiencia del arte.

...No pretendemos que los visitantes de museos piensen que su experiencia sea un proceso ritual; es el museo mismo —las instalaciones, el diseño de las salas, la secuencia de las colecciones— el encargado de propiciar una experiencia similar a la producida por religiones tradicionales. Al llevar a cabo el ritual de recorrer el museo, el visitante es instado a introyectar valores y creencias escritas en el guión arquitectónico. En este contexto, las obras de arte asumen el papel de monumentos ceremoniales.

En una iglesia, templo o palacio, las pinturas, relieves o estatuas, fijas o adosadas a los muros, forman parte integral del monumento; son,

en cierto sentido, su voz. Esta ornamentación arquitectónica articula y subraya el significado de las actividades rituales que se llevan a cabo en ese recinto.

...El repentino florecimiento de los museos de arte en toda la Europa de los siglos XVIII y XIX, es testimonio del creciente poder social y político de la burguesía. Para comprender cabalmente el papel del museo de arte y por qué resulta tan necesario para el Estado moderno, es necesario conocer las formas en que el museo reorganiza la experiencia del arte.

...Se dividieron las pinturas conforme a escuelas nacionales y periodos de la historia del arte, y fueron colocadas en marcos uniformes y sencillos con cédulas claras. Un guía del museo condujo al grupo de visitantes en su recorrido por la colección. Así, una visita a la galería se convirtió en un recorrido por la historia del arte. En otras palabras, se organizó la colección real conforme a un programa iconográfico nuevo.

...El museo no sólo reorganizó la colección sino que también transformó la experiencia del arte. En 1785, von Ritterhausen, conoedor aristócrata, se quejó de la disposición del Belvedere: «Puede entrar quien va en busca de una historia del arte, pero (el museo) mantiene alejado al hombre sensible»... Por esas fechas el museo representaba un momento en la historia del arte; ejemplificaba una categoría particular dentro de un sistema nuevo de clasificación histórica del arte. Desde entonces los museos se sentirían obligados a poseer obras que ilustraran momentos axiales en la historia. De ahí la rivalidad por tener una pintura de Rafael o una escultura de la Grecia clásica. El nuevo programa histórico del arte democratizó

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

parcialmente la experiencia artística, ya que en teoría cualquiera podía aprender el sistema de clasificación y las características atribuidas a cada escuela y maestro. La forma en que evolucionó la historia del arte como disciplina resulta incomprensible sin la acción del museo. Una revisión histórica muestra que la historia del arte es componente necesario e inevitable del museo público.

Germain Bazin y Neils von Holst describen la invención de la historia del arte y su papel al estructurar la experiencia museística como producto del pensamiento de la Ilustración. Es indudable que la historia del arte racionaliza la experiencia artística. Pero también ordena más que un mero estilo intelectual nuevo. Gracias a la historia del arte, la clase media ha podido apropiarse de la experiencia artística y ubicarla dentro de usos ideológicos propios. En un museo la obra de arte pierde cualquier significado que haya tenido en su contexto original; al integrarse al programa del museo, aparece sólo como un momento en la historia del arte. Para la clase media, los logros culturales y el genio individual eran la esencia de la historia de la humanidad. La historia del arte —entendida en un principio como la historia de los artistas— demostró la pretensión de que la historia era la historia de los grandes hombres. El museo, al organizarse como monumento de historia del arte, no sólo tomó visible esta pretensión sino que la fortaleció como si fuera verdad universal: conforme a la definición que le daba la historia del arte, el arte podía hablar *sólo* de genios individuales y logros. Así, el museo institucionalizó la pretensión de hablar en nombre de intereses de la humanidad entera. En teoría, el acervo espiritual pertenecía

a todos y el museo le inyectó sustancia a esa teoría, al hacer accesibles sus tesoros a todo aquel que quisiera verlos. Aunque no todos acudieron a los museos y, entre los visitantes, muchos no comprendieron los significados espirituales del arte, fue posible afirmar que los *valores* que celebraban los programas de museos “pertenecían” a todos. Por último, la historia del arte podía justificar, en nombre de la humanidad, que el Estado exhibiera y se apropiara del arte: como el arte aparecía como historia del arte sólo en los museos y como únicamente la historia del arte hacía visibles las verdades espirituales del arte, el museo se convirtió en su único depositario adecuado...

Las colecciones públicas de arte también implicaron un patrón nuevo de relaciones sociales. Un visitante que recorriera la colección de un aristócrata podía admirar la belleza de obras individuales, pero sus relaciones con la colección eran, esencialmente, una extensión de sus relaciones sociales con el palacio y su señor. La galería monárquica hablaba en nombre de su señor y acerca de él. Se pretendía impresionar al visitante con la virtud, el gusto y las riquezas del aristócrata. El programa iconográfico de la galería y el esplendor de la colección operaban con el fin de validar al señor y su dominio. En los museos, la riqueza de las colecciones aún es muestra de la riqueza nacional y su intención todavía es impresionar. Pero ahora el Estado, como entidad abstracta, sustituye al rey en su papel de anfitrión. Este cambio redefine al visitante. Ya no es subordinado de un príncipe o de un señor. Ahora se lo considera ciudadano y, por lo tanto, accionista del Estado. El museo cumple esta función de manera simbólica, no explícita. Exhibe la



inicio

índice

menú

salir

riqueza espiritual que, en teoría, pertenece a todos, o mejor aún, la riqueza espiritual que es propiedad pública a través del Estado. Como el Estado es abstracto y anónimo, está especialmente necesitado de símbolos potentes y tangibles de sus poderes y atributos. Es posible usar el arte para cobrar conciencia de los valores trascendentales que el Estado pretende encarnar; asimismo, su uso valida la pretensión del arte de ser guardián de la civilización. Da credibilidad a la propuesta de que el Estado está en la cumbre de los logros más elevados de la humanidad. En el interior del museo, al visitante no se le pide que se identifique con el museo *per se*, sino con sus valores más elevados. El visitante hereda esta riqueza espiritual pero sólo bajo la condición de que ejerza sus derechos en el museo. Por ende, el museo es el espacio en donde se realiza una transacción simbólica entre el visitante y el Estado. A cambio de la riqueza espiritual del Estado, el individuo intensifica su adhesión al Estado. De ahí la función hegemónica del museo, su papel crucial en la experiencia de la ciudadanía.

Desde sus inicios, se comprendió cabalmente el papel del museo como protector del poder del Estado. En respuesta a la amenaza de la Revolución Francesa, los estados de la Europa continental se apresuraron a establecer museos nacionales propios. Por ejemplo, en Prusia, la fundación de un museo era tarea de los niveles más altos del gobierno. En el Memorandum Riga de 1807, von Alstein, ministro prusiano, dijo al rey que “las bellas artes son expresión de la condición más elevada de la humanidad” y que era obligación del Estado hacerlas accesibles a todos. (Miels von Holst. *Creators Collectors and Connoisseurs*. Nueva York, 1967, p. 230).

A partir del concepto de que es propiedad de la nación y por lo tanto de todos los ciudadanos, el museo ayuda a nutrir la ilusión de una sociedad sin clases. Aunque, por supuesto, siempre surge la contradicción entre el visitante ideal, conforme a la definición del museo, y el visitante real. Mientras que en teoría el visitante es copropietario de la riqueza espiritual de la nación, en la práctica la posesión de riquezas depende de su clase, sexo y antecedentes culturales... Para tomar posesión de esa riqueza se necesita la educación y el tiempo libre que sólo están disponibles a una élite reducida. El museo insta al visitante a identificarse con una cultura elitista mientras que, al mismo tiempo, le define a éste su ubicación en una jerarquía social. Los sociólogos Pierre Bordieu y Alain Darbel apuntan: “Hasta en sus mínimos detalles... los museos revelan su verdadera función, que es la de fortalecer en algunas gentes el sentimiento de pertenencia y, en otras, el de exclusión”. (Pierre Bordieu, Alain Darbel. *L'armour de l'art*. París, 1969).

El Louvre

Entre los museos que ofrecen un panorama universal, el Louvre es el mayor y el que más influencia ejerce; es el prototipo de muchas galerías nacionales y museos municipales de arte. A pesar de sus rivales, tanto europeos como americanos, aún es el mayor y el mejor de su tipo. Aunque ha pasado por modificaciones, ampliaciones y reorganizaciones, aún es la más fiel encarnación de los valores y creencias que dieron origen al primer museo de panorama universal. Hoy en día, el Louvre no sólo preserva la etapa temprana de ideología burguesa sino que testimonia su relevancia persistente en la sociedad contemporánea.



A continuación, haremos un recuento de la experiencia de un visitante ideal en el Louvre —el visitante conforme lo define el guión ritual del museo.

inicio

El Pabellón Denon —entrada principal del museo— es el punto de partida para el ritual. Desde el principio, el visitante encuentra espacios y vistas impresionantes. La arquitectura, con sus alusiones a la antigüedad clásica y al Renacimiento italiano y francés, da el marco histórico de referencia para el programa iconográfico del museo. El visitante entra en el vestíbulo y continúa hacia la Galería Daru, flanqueada por esculturas romanas que incluyen la estatua de Augusto, a la izquierda de la entrada.

índice

La galería es el prólogo. Realiza varias funciones. La escultura clásica y la arquitectura clasicista se dirigen a los visitantes y, al mismo tiempo, los define como miembros de una comunidad más amplia —la nación— que ha heredado y mantenido el legado de la civilización occidental. La idea de la comunidad es inherente a la arquitectura. En el Louvre, los visitantes son conducidos bajo ejes marcados a través de pasillos monumentales y corredores diseñados para recibir multitudes. En otras palabras, la arquitectura incita a reunirse con los demás, en una procesión ceremonial a través del museo.

menú

La Galería Daru termina en una enorme escalinata... Quizá esta escalinata marca el momento crucial y el más cargado de ideología en todo el ritual del museo. Bajo Napoleón, los arquitectos Percier y Fontaine construyeron una escalera monumental que fue destruida a regañadientes cuando Napoleón III ordenó las ampliaciones del Louvre. El arquitecto Lefuel

presentó ocho proyectos al Emperador, antes de conseguir su aprobación para la actual escalera. Conforme a las palabras del arquitecto, él estaba consciente de que los planos rechazados no eran suficientemente impresionantes y no satisfacían el patrón complejo de funciones que la escalera debía cumplir...

Antes de llegar al pie de la escalera, los visitantes encuentran la *Victoria de Samotracia*, bajo un arco que la destaca de manera espléndida. La estatua marca el fin del prólogo y el primer momento relevante en el recorrido ritual. Después, es posible seguir distintos rumbos, pero ya antes todos se han confrontado con la *Victoria Alada*.

En el primer descanso de la escalera, los visitantes eligen entre varias rutas posibles... Pueden descender nuevamente a la planta baja en donde se encuentra la colección de arte griego y romano, para continuar por un largo corredor que conduce hasta la *Venus de Milo*, otro momento culminante en el programa iconográfico. Si suben por la escalera principal hasta la *Victoria*, como sucede en la mayoría de los casos, deben elegir nuevamente un camino. Las escaleras hacia la izquierda de la *Victoria* conducen hasta la Rotonda de Apolo, donde pueden recorrer la colección de antigüedades greco-romanas y egipcias en el antiguo Louvre o bien, visitar la Galería Apolo, con sus joyas de la corona. Las escaleras a la derecha de la *Victoria* llevan hasta las salas Percier, Fontaine y Duchâtel que se conectan con el Salón Carré, en donde se exhibe pintura del Renacimiento francés. Estas salas, construidas como parte del Musée Napoleón, están dedicadas principalmente al arte del Renacimiento italiano y forman un eslabón entre la antigüedad clásica y la pintura francesa. En este recorrido, los vi-

salir



inicio

índice

menú

salir

sitantes ven ejemplos de la escultura romana y mosaicos del Patio de la Esfinge. Estas salas, tan emparentadas con *loggias*, constituyen uno de tantos puentes entre el norte y el sur que unen la Gran Galería, sobre el río, con el Louvre de Napoleón II. Al igual que la escalinata Daru, estos puentes son nexos, no sólo en sentido físico. La Salle des Etats, al centro, es la mayor, alberga la obra de los maestros italianos más destacados: Rafael, Tiziano, El Veronés, Correggio y, sobre todo, Leonardo, cuya Mona Lisa, en el interior de una vitrina a prueba de balas, es el centro de la sala, si no del museo entero... Cabe señalar que, no importa cuál sea la ruta elegida por el visitante, en pocos minutos experimenta un programa iconográfico en el cual los legados de la antigüedad y del Renacimiento conducen hasta el arte francés.

La pintura francesa está organizada conforme a un orden cronológico. Principia en el Salón Carré, que contiene obras de los siglos XV y XVI, y continúa en la Gran Galería... Este espacio impresionante, con nichos que ocupan estatuas romanas, da comienzo con pintura francesa del siglo XVII —Poussin, Le Brun, Le Nain— y continúa con el siglo XVIII hasta el periodo de la Revolución. La sección final de la Gran Galería muestra a los italianos primitivos; pero en este punto los visitantes deben elegir entre continuar el recorrido por la Gran Galería o seguir la Escuela Francesa, para lo cual es necesario dar vuelta a la derecha. Una serie de salas dedicadas a la pintura francesa del siglo XVIII conduce hasta el tercer lado del rectángulo, y hacia el comienzo de un eje que se continúa en tres salas enormes y termina en la *Victoria Alada*... En estas salas se recorre la historia de la pintura francesa monumental, desde la Revolución hasta mediados del siglo XIX —David, Gros, Géricault, Ingres,

Delacroix, Courbert— las últimas pinturas pertenecientes a la gran tradición, la iniciada en el Renacimiento italiano.

Al abandonar estas galerías, si el visitante dirige la mirada hacia atrás, se encuentra con la *Victoria Alada*, que sintetiza el circuito... Esta es la médula del programa iconográfico. Existen otras declaraciones ceremoniales importantes en el Louvre; por ejemplo, la Sala de las Cariátides o el ciclo de pintura histórica de Rubens, creado para María de Medici, que se halla en un espacio monumental detrás de la Gran Galería. Pero los momentos culminantes del pasado clásico —Grecia, Roma y el Renacimiento— son prioritarios y están dispuestos en tal forma que hasta el visitante que entra para un recorrido breve pueda verlos paralelamente y con nexos entre sí y con Francia. Nadie puede ignorar el mensaje del programa iconográfico: Francia es la auténtica heredera de la civilización clásica. Quizá el visitante no esté preparado para articular el concepto, pero es el significado que se halla escrito en el programa iconográfico y el que experimenta el visitante durante su recorrido ritual. A partir del descanso, al pie de la *Victoria Alada*, la yuxtaposición programática de la gran tradición de pintura francesa y la tradición escultórica greco-romana dan el gran final al ritual.

Así, el programa iconográfico del Louvre dramatiza el triunfo de la civilización francesa. En el contexto del museo, la *Victoria Alada* simboliza el triunfo. Representa la Francia victoriosa, el triunfo permanente de nación y Estado se presenta a guisa del triunfo de la cultura.

Hasta el momento, hemos limitado nuestras observaciones al carácter general de los es-



pacios arquitectónicos y a la forma en que se exhiben las colecciones alrededor de la entrada principal del museo. Pero el programa iconográfico del Louvre implica no sólo colecciones y su museografía.

inicio

Debido a la importancia ideológica del lugar, cada régimen, a partir de la Primera República, reclamó sus derechos sobre el museo, y comenzó por rebautizarlo: el Musée de la République, el Musée Royal, etcétera, para después estampar su firma en muros y techos. Con el advenimiento de la República se retiraron todos los rasgos monárquicos y se sustituyeron, en lo posible, por espigas de trigo, rosetones y otros símbolos republicanos... Bajo Napoleón, Percier y Fontaine crearon una ornamentación suntuosa, con diseños decorativos en los que abundaban las insignias imperiales. Para celebrar las bodas de Napoleón y María Luisa, águilas imperiales ornamentaron los arcos de la Gran Galería. La Sala de las Cariátides, inconclusa desde tiempos del *Ancien Régime*, quedó terminada con un elemento adicional: una elaborada chimenea de mármol que incorpora figuras atribuidas al escultor del siglo XVI, Jean Goujon. La chimenea también mostraba la inicial de Napoleón, varios trofeos y, en la parte superior, un retrato del Emperador con el águila imperial. A raíz de la Restauración, los Borbones se entregaron de inmediato a la tarea de eliminar los rastros más obvios del reinado napoleónico. Por ejemplo, reapareció la flor de lis en las antiguas habitaciones de Ana de Austria, y Percier y Fontaine cambiaron ciertos elementos en la chimenea de Napoleón... la “N” se convirtió en “H” (por Henri II) y la cabeza de Napoleón se tornó en Júpiter (borrado posteriormente). Continuó la tradición de firmar techos y muros. La

índice

menú

salir

Segunda República dejó sus huellas, entre otros lugares, en los techos nuevos del Salón de las Siete Chimeneas... Bajo Napoleón III, nuevamente proliferó la “N”... La Tercera República no se mostró demasiado celosa respecto a la “N” pero retiró de la Galería Apolo un tapiz de 1892 en el que aparecía Napoleón III como constructor del Louvre.

A excepción de las insignias, el Louvre, deliberadamente, ha preservado y perpetuado prácticas antiguas en lo que se refiere a decoración arquitectónica. Al igual que en las estructuras tradicionales de rituales, la ornamentación de los techos juega un papel importante. En los monumentos antiguos frecuentemente se reservaba el techo para representar los poderes que presidían el edificio en los templos griegos aparecían los dioses en el frontón, la figura del Pantocrator dominaba las cúpulas de las iglesias bizantinas, en los techos de los palacios barrocos y renacentistas había alegorías acerca de la generosidad, virtudes y sabiduría del príncipe en cuestión. En los espacios ceremoniales, el poder terrenal se traducía en poder celestial; de ahí la frecuencia de cielos en frontones y techos.

Desde la transformación del palacio en museo, los techos del Louvre han sido objeto de enorme atención. Las decoraciones anteriores se han restaurado o adaptado para servir a los fines de los nuevos usos programáticos (el ejemplo más notable es el Museo de Antigüedades de Napoleón); se han hecho nuevas decoraciones para los techos y otras se han suprimido. Asimismo, las campañas en los techos estaban dedicadas a los mismos fines: evidenciar el poder del Estado sobre el espacio ceremonial del museo.



inicio

índice

menú

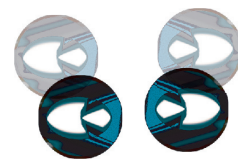
salir

En la iconografía monárquica tradicional, el gobernante ponía de manifiesto, entre otras cosas, el favor especial de los dioses y el legado de sus ilustres predecesores; se hacía retratar como benefactor de las artes y protector de la civilización. Estas imágenes eran frecuentes en el antiguo Louvre. Por ejemplo, el techo alegórico de Michel-Ange Challe que representa a *Luis xv como protector de las artes*, actualmente en Fontainebleau... A la caída de Luis xvi, el Estado heredó la necesidad monárquica de autojustificación ideológica, pero, al mismo tiempo, tuvo que diferenciarse de la monarquía. En otras palabras, ocupó el palacio del monarca, intentando no parecerse al monarca. Por lo tanto, en los techos del Louvre reaparecen las viejas formas bajo nuevos disfraces. Hoy, el legado monárquico es la herencia de la civilización occidental; el Estado, que antes se identificaba con la persona del rey, aparece ahora como La France, como se muestra en el techo de Meynier, *Francia como Minerva protectora de las Artes*... Esta pintura adornaba el techo de la escalera principal del Musée Napoléon. Aunque la escalera fue demolida, la pintura aún ocupa su sitio original (hoy en la sala Fontaine). Un ejemplo especialmente ilustrativo de La France es el techo de Gros, *El genio de Francia dando vida a las artes y protegiendo a la humanidad*, en el Museo Carlos x. Esta pintura fue comisionada para sustituir una obra temprana del mismo artista en la que se celebraba la generosidad monárquica de Carlos x. La obra anterior se llamaba *El rey otorgando a las artes el Museo Carlos x*.

Quien ostentara el poder adornaba los techos. Después de 1830, la primera obra de Gros resultó inoperante ya que, no sólo Carlos x se había visto obligado a abandonar Francia, sino que además este tipo de iconografía monárquica

pasó de moda, al menos por el momento. Luis Felipe, el nuevo monarca, quería darse a conocer como el rey ciudadano. El techo de Gros había reclamado el Louvre como extensión del palacio real. La obra nueva lo reintegraba como museo público, como propiedad colectiva de la nación. Durante algún tiempo la cuestión sobre quién era propietario del museo —el pueblo o el gobernante— no quedó claramente establecida. Más tarde en ese siglo, en el Louvre de Napoleón iii, se subrayaron nuevamente las funciones palaciegas. En la recién construida Salle des Etats, donde el Emperador convocaba a la Asamblea Legislativa con gran pompa y ceremonia, los fantasmas de Carlomagno y Napoleón i, en unión con La France, vigilaban desde techos y muros los procedimientos. Cuando el Emperador cayó, el techo cayó con él. El museo se apoderó de la Salle des Etats durante la década de los ochenta y le dio una decoración nueva y elaborada en honor de la Escuela Francesa...

Las imágenes del antiguo palacio Louvre también podían servir a las necesidades ideológicas del estado republicano. En 1848, la Segunda República le concedió fondos para restaurar y concluir la decoración de la Galería Apolo —decoración parcialmente realizada por Le Brun en el siglo xvii... La decoración de la rotonda monumental, junto a la galería, se terminó en el siglo xviii, también estuvo dedicada a Apolo, dios con quien Luis xiv se identificaba. La Segunda República encargó a Delacroix el techo nuevo *El triunfo de Apolo*, y las dos salas se convirtieron en un suntuoso monumento a la memoria del Rey Sol. Al apropiarse de la imagen de Apolo, la República se adueñó de la historia francesa y se autoproclamó guardián de la nación y de su legado. La república, ahora disfrazada



inicio

índice

menú

salir

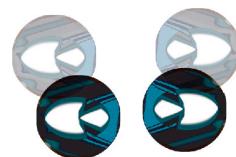
bajo Luis-Apolo, ocupaba los techos como haz de luz, orden y civilización. La misión monárquica de civilizar se convirtió en la misión del Estado francés.

El tema unifica por completo el programa iconográfico del museo. Mientras algunos techos subrayan el papel del Estado con insignias, alegorías de monarcas o la figura de Francia alentando y protegiendo a las artes, otros se centran en las artes mismas y en su desarrollo histórico. En el siglo XIX, la historia del arte se convirtió de manera creciente en la representación de los logros más elevados de la humanidad. La idea de civilización se identificó con la historia de la cultura elevada, y la cultura elevada fue tomada como la evidencia tangible del gobierno virtuoso. En los museos la historia del arte empezó a suplantar a la historia del Estado.

Un ejemplo temprano de este tipo de iconografía está en el techo de la Rotonda de Marte, antigua entrada del Musée Napoléon. El tema elegido es la historia de la escultura. El museo comisionó *Los orígenes de la escultura, o el Hombre modelado por Prometeo da vida a Minerva* para el centro del techo. Más abajo, cuatro medallones están dedicados a las escuelas principales: Egipto, Grecia, Italia y Francia... En 1884, se creó un programa similar para la escalera Daru... Las dos cúpulas centrales están dedicadas a la antigüedad y el Renacimiento. En las pechinas aparecen alegorías a las escuelas, mientras que los medallones están dedicados a los grandes maestros: Fidias, Vitruvio, Rafael, Poussin y otros. Cúpulas pequeñas celebran a otras escuelas: flamenca, inglesa, Francia posrenacentista, etcétera.

La Segunda República comisionó dos techos más, obviamente dedicados a la historia del arte. El Salón Carré, que se había usado para exhibir arte francés moderno se convirtió en una galería de obras de arte de diferentes escuelas. Se realizó un programa complejo de alegorías en estuco dorado, en honor de los grandes maestros cuyos nombres se inscribieron en el friso. El cercano Salón de las Siete Chimeneas se convirtió en el Salón Carré, dedicado a los franceses modernos y decorado con un techo neobarroco, también complejo, que incluía catorce figuras aladas, sosteniendo coronas entre hexágonos con perfiles de artistas como Gros, David, Géricault así como del arquitecto Percier... En 1886, el tema del arte francés apareció, aún con más ostentación, en el techo de la Salle des Etats...

El techo de la Salle des Etats y los mosaicos en la escalera Daru conducen al visitante al museo moderno. En el siglo XX, se suprimieron ambos programas y los techos quedaron desnudos. Esta última modificación es coherente con la cambiante ideología reflejada en techos anteriores. Como se ha visto, los techos retrataban un Estado cuya benevolencia se hacía evidente a través del patrocinio y la protección de las artes... Servían para proponer una ecuación entre la bondad del Estado y el cultivo del arte. En el siglo XIX, el primer término de la proposición, el Estado, empezó a desaparecer de los techos; el segundo término, representado por la historia del arte, se usó para abarcar al primer término, ahora ausente. En la medida en que aumentó la difusión de la historia del arte, las lecciones alegóricas que sobre este tema aparecían en los techos se tornaron superfluas. Como consecuencia, también se suprimió el segundo término. Hoy, se pre-



suponen ambos términos: el Estado y lo que otorga. Por lo tanto, el visitante actual en su recorrido por el museo recrea subliminalmente la ceremonia estatal.

En nuestros días, es infrecuente que el visitante del Louvre lea las inscripciones en los techos. Hoy estos interesan sólo en tanto que pertenecen a la historia del arte. *La Apoteosis de Homero* de Ingres es ejemplo de este cambio. Pintada en 1855 para el Museo Carlos x, se retiró del techo para sumarla a la colección de maestros franceses modernos del museo. Aunque, por supuesto, el visitante puede interpretar el *Triunfo de Apolo* de Delacroix no como emblema del Estado, sino como un momento en la historia del arte.

Actualmente, la colección del Louvre cumple con sus funciones sin ayuda de comentarios. Lo que el visitante recibe es el concepto de civilización, desglosado conforme a escuelas nacionales y a las obras de artistas individuales. La noción acerca del genio artístico tiene una historia larga, pero no se convierte en idea dominante sino hasta penetrar en la clase media del siglo XIX. El individualismo del siglo pasado es el que se encarga de inscribir los nombres y de ensalzar las imágenes de los artistas geniales en los techos del Louvre. Y es el siglo XIX el que escribe la historia del arte en términos casi exclusivamente biográficos. Quizá en ninguna otra parte se celebra el genio individual como en el Louvre, el epítome es la *Mona Lisa* de Leonardo y la forma en que está colocada, prácticamente en un altar. Esta celebración se confirma una y otra vez con las obras maestras mundialmente conocidas que se alinean en los muros del Louvre, o mejor aún, con las obras maestras que el Louvre y la historia del arte han hecho mundialmente famosas.

Es innegable que, como afirma todavía en nuestros días la historia del arte, las obras de arte son poco más que la evidencia del genio individual, mediado por el espíritu nacional. El entorno del museo obliga a la experiencia del arte a adaptarse a su molde de la historia del arte y generalmente excluye otros significados. Al despojar de todas las referencias a sus funciones originales, retratos, retablos, esculturas alegóricas y otros objetos se convierten en triunfos culturales de carácter individual. Cada una de estas piezas se acompaña de cédulas que dan atención especial al artista, a fechas y nacionalidad. Aunque se haya olvidado el nombre del autor, se toman muchos cuidados en detectar su “mano” y entra en la historia del arte y en el museo como “maestro” identificable. Así, el museo confirma el individualismo como valor primario y universal. Al haber idealizado la historia como historia de cultura elevada, ésta define el legado cultural de una nación a la manera de un récord único y un logro individual.

En síntesis, el Louvre encarna al Estado y su ideología. No presenta al Estado directamente, sino bajo el disfraz de formas espirituales de genio artístico. Por su parte, el genio artístico se encarga de afirmar los valores más preciados del Estado: individualismo y nacionalismo. Muestra el destino histórico de la nación y la benevolencia del Estado. Como estructura ritual, la del Louvre es compleja, porque debe reconciliar la realidad del destino histórico cambiante del Estado con un sentido ideal de la historia. Por un lado, es un monumento a las pretensiones imperiales que retratan a Francia como la heredera principal de los mayores alcances de la civilización. Por otro, ensalza el nacionalismo republicano que identifica a otras naciones. El museo glorifica a Francia y la trasciende en su celebración del genio universal. No obstante, su pretensión última es encarnar lo universal en el Estado.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

...En la fachada del Metropolitano, al igual que en la del Louvre, la historia del arte sustituye a la historia del Estado. Las cariátides simbolizan la pintura, escultura, arquitectura y música, mientras que los medallones ensalzan el genio artístico: Bramante, Dürero, Miguel Ángel, Rafael, Velázquez y Rembrandt.

El Metropolitano fue el primer museo de panorama universal en América. La Galería Nacional de Washington, concluida en 1941, es el museo más reciente de este tipo. Quizá, en América sea la más completa realización del concepto de museo de panorama universal. Los primeros museos públicos de arte se iniciaron con edificios impresionantes pero escasas piezas. La Galería Nacional se inició con magníficas colecciones de pintura. El museo fue creación de Andrew W. Mellon, quien fuera Secretario de Hacienda y ávido coleccionista de arte. Mellon convenció a otros millonarios como Chester Dale, Joseph E. Widener y Samuel H. Kress para que donaran cientos de obras sobresalientes. Asimismo, eligió al arquitecto y cubrió el costo del edificio. Cuando Mellon ofreció el museo al agradecido gobierno estadounidense, el Congreso estipuló que la dirección estaría a cargo de un consejo permanente...

Si bien la Galería Nacional de Washington es el último museo importante de panorama universal, la pureza de su diseño evoca los primeros museos de los siglos XVIII y XIX... El diseño frío y absolutamente impersonal de John Russel Pope sigue pautas neoclásicas y se conjuga con la museografía lógica de la colección. Es el epítome del museo de panorama universal. El edificio, con reminiscencias de los diseños de von Klenze y Shinkel, es un

panteón flanqueado por dos alas sin ventanas. Superficies de mármol inmaculado subrayan la pesantez de la estructura, la abstracción de las formas y fortalecen el ambiente de solemnidad ritual. En comparación con fachadas de edificios más antiguos y llamativos que se encuentran en el centro de Washington, la Galería Nacional transmite la idea de un Estado puro, casi como abstracción congelada al margen del tiempo y ajena a los accidentes de la historia. Este museo, que bien pudiera estar en cualquiera otra parte del mundo occidental, propone que la herencia de la civilización greco-romana es un valor abstracto y universal... Esta proposición está tan claramente escrita en la propia arquitectura, que lo único que se necesita para completar el significado ritual del edificio es una colección de arte renacentista y posrenacentista. Ni siquiera se percibe la ausencia de arte griego o romano.

El programa iconográfico sigue una secuencia histórica relativamente estricta. Comienza en la Sala 1 con el Renacimiento italiano y termina con la Francia del siglo XIX en la Sala 93. Los visitantes reciben mapas y guías que refuerzan el programa arquitectónico. Inevitablemente la visita se inicia en la Sala 1, a la derecha de la rotonda y continúa su camino siguiendo el flujo histórico. La museografía confirma la importancia de la colección entera. Cada sala aloja un número reducido de obras... Las obras se hallan dispuestas entre elementos decorativos ricos, pero sobrios. Cada pieza se muestra como obra maestra, pero algunas, enmarcadas por arcos o colgadas a lo largo de ejes importantes reciben más énfasis. Se propone la importancia suprema de una obra en particular: el *Retrato de Ginevra de' Benci*



inicio

índice

menú

salir

de Leonardo da Vinci, que aparece aislada, sobre un muro tapizado con terciopelo y que se halla en el eje entre dos puertas, con un gran nicho como remate justo detrás de la pintura... Los visitantes perciben la obra como el momento culminante en la historia del arte renacentista y —a pesar de la inevitable comparación con la *Mona Lisa*— como una cúspide en la historia del arte occidental. Conforme a la guía, “esta obra temprana es la única pintura en el hemisferio occidental que ha sido reconocida unánimemente por los estudiosos como obra de Leonardo, uno de los auténticos genios del Renacimiento”.* Aquí, al igual que en el Louvre y en la Galería Nacional de Londres, nadie es mejor que el genio de Leonardo para confirmar la propuesta de civilización y universidad.

Sin embargo, la política se desliza nuevamente en esta discusión, ya que el arte puede revelar su neutralidad sólo a través

del Estado liberal moderno que crea museos. André Malraux en *El museo imaginario* también observa que los museos despojan al arte de sus funciones anteriores y, al igual que Cassou, ignora los distintos significados políticos y sociales que adquiere en el museo. No obstante, Malraux lamenta la neutralidad aparente del contexto de museo.

Lo anterior nos lleva a un aspecto final. En este pretendido derecho sobre la civilización se halla inherente un viejo prejuicio que se remonta a la Grecia antigua. El concepto de civilización está sustentado en una ideología que afirma la superioridad de la cultura occidental. En su nombre se continúa la explotación y destrucción de pueblos y culturas no occidentales. La civilización no es la antítesis de la barbarie, como quisieran pensar sus defensores. En la actualidad, justifica una barbarie de tal magnitud que resulta difícil de imaginar.

* Brief guide: *National gallery of Art*. Washington, 1979, p. 6.



inicio

índice

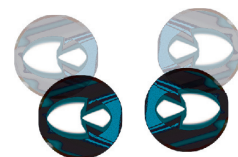
menú

salir

31. Monumentos a la civilización

Alan Wallach. *Monuments to Civilization. Museums as a Chauvinistic Justification for the Exploitation of the Weak*” en *Artworkers News*, vol. 10 núm. 4, diciembre de 1980.

El museo de panorama universal ha sobrevivido intacto durante casi doscientos años. Esta sobrevivencia es prueba de la viabilidad de la ideología de la civilización. Ninguna ideología desaparece antes de que sus exigencias se hayan expuesto por completo. En consecuencia, es posible prever que en el futuro el museo de panorama universal continuará funcionando como monumento a la civilización. Es necesario aprender a verlo con la conciencia de los horrores que promueve y oculta.



inicio

índice

menú

salir

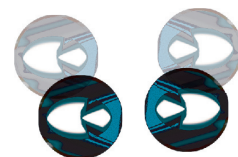
32. *El laberinto ritual*

Carol Duncan y Alan Wallach. “Le musée d’art moderne de New York: un rite du capitalisme tardif” en *Histoire et critique des arts*, núm. 7-8, diciembre de 1978.

En el estudio que sigue, consideramos al museo como un monumento ceremonial, y trataremos el espacio del museo y sus colecciones como un todo, en el que el conjunto de los objetos de arte funciona como un programa iconográfico. Este método fue ya utilizado por historiadores del arte antiguo o no occidental, donde los espacios rituales son habitualmente reconocidos como tales. Pero la historia de arte convencional ignora las significaciones que la obra de arte adquiere en un museo. Insiste sobre el hecho de que la experiencia estética del visitante es (o debería ser) determinada por la exclusiva intención del artista tal como está materializada en el objeto de arte. Casi en todas partes, la práctica del museo institucionaliza la idea de que las obras de arte son ante todo objetos que se deben contemplar uno por uno, en un entorno de apariencia ahistórica. Reivindica la idea de que la función primera

del museo es suministrar a la obra de arte un espacio neutro, en el que las pueda contemplar. Según la creencia que prevalece en nuestros días el espacio del museo mismo, fuera de los objetos que alberga, está vacío. Lo que, en nuestro estudio, aparece como un espacio ritual estructurado —un entorno ideológico activo— permanece habitualmente invisible y no es sentido sino como el instrumento transparente a través del cuál el arte puede ser con templado objetivamente, sin que se nos distraiga de él.

Los museos, así como las iglesias de las abadías medievales, las catedrales o las capillas de los palacios, tienden a conformarse a un reducido número de tipos bien establecidos. Los dos tipos más importantes de museos occidentales son hoy el museo estatal, o municipal, tradicional, como el Metropolitan



inicio

Museum de Nueva York, y el museo de arte moderno, como el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York. En general, cada uno de estos tipos de museos corresponde a un periodo diferente de la evolución de la ideología burguesa y se integra a su propia tradición iconográfica.

... Como Chartres fue el prototipo de la catedral del primer arte gótico, el MOMA es el prototipo del museo de arte moderno... Más que cualquier otro museo, el MOMA desarrolló las formas rituales que reflejaban la ideología del capitalismo tardío en un vocabulario artístico directo y vivo. El MOMA fue concebido como un monumento erigido al individualismo, individualismo comprendido como libertad subjetiva.

Una visita al MOMA comienza por su fachada...

El rostro que presenta el MOMA al mundo externo es frío, impersonal, silencioso: un muro de cristal... El MOMA pertenece a la época del gran capitalismo. Se dirige a nosotros no como a una comunidad de ciudadanos sino como a personas privadas, que acuerdan valor exclusivamente a los aspectos de la existencia que pueden ser comprendidos en términos subjetivos. El MOMA no dirige ningún mensaje al mundo "público". El individuo no sólo hallará su sentido en el interior de la construcción. El anonimato del muro exterior translúcido sugiere la separación de lo público y de lo privado, de lo externo y de lo interno.

... En el MOMA el guión comienza también a la entrada, pero el lenguaje de la entrada es tan diferente del de los museos tradicionales como puede serlo la arquitectura. Una simple membrana de vidrio se eleva desde la calzada hasta la cumbre entre la calle y el interior... Bruscamente separado de la corriente de pea-

tones, se pasa a través de una puerta a molinete para encontrarse en el espacio bajo pero vasto de la planta baja.

La planta baja es un espacio abierto, lleno de luz. Se tiene la impresión de poder ir donde se quiere. La arquitectura no impone nada. En la planta baja del MOMA se experimenta intensamente la sensación de la libre opción individual, que es un tema esencial de la construcción en general. Si se es visitante habitual e informado, se ha ido sin duda a ver una exposición o una película determinadas. El visitante experimentado sabe ya que no se pueden comprender (las galerías más pequeñas, situadas cerca de la cafetería y dedicadas a los nuevos movimientos y modas, que parecen estar ahí para aumentar la confusión del recién llegado) sin antes haber recorrido la gran ruta ceremonial: la colección permanente, situada en el primer y segundo pisos.

El aura que rodea esta colección permanente del MOMA no tiene rival entre las demás colecciones de arte moderno. La opinión erudita identifica literalmente las colecciones del MOMA con la corriente principal de la historia del arte moderno. Los visitantes llegan al MOMA convencidos de no encontrar sólo obras maestras sino piezas que se erigen como los grandes momentos y los puntos claves de tal historia. Después de la guerra, la concepción del arte moderno mostrada en el MOMA fue cada vez más institucionalizada en la historia del arte y la enseñanza artística académica, y ello en las más altas instancias del mundo de las galerías y de la prensa artística.

Los especialistas que han constituido las colecciones del museo durante los años veinte y treinta tenían una concepción bien definida del arte moderno y de su desarrollo históri-

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

co, y buscaron obras que coincidieran con sus propios puntos de vista. Alfred Barr, el primer conservador de las pinturas y de las esculturas, consideraba a la pintura francesa, en particular Picasso y el cubismo, como más significativa que el arte mexicano o que las otras corrientes de la vanguardia europea. Si se cree a las personas responsables, las obras eran elegidas en función de su calidad artística. Pero es absolutamente seguro que esa noción de “calidad artística” o “estética” no puede sino obscurecer el rol que juega la ideología en el proceso de selección. Las obras que el MOMA ha adquirido expresan plenamente, y con una extraordinaria imaginación, todo un sistema de valores y, por encima de cualquier otra cosa, la creencia en una cierta especie de individualismo. Los fideicomisarios John Hay y Nelson A. Rockefeller insisten acerca de esto en su prefacio a los *Maestros del arte moderno*, guía de las colecciones suntuosamente editada: “Creemos que las colecciones del Museo de Arte Moderno y esta publicación representan nuestro homenaje al individuo y a su aptitud para participar en la sociedad en su conjunto, gracias a sus dones individuales y de manera individual”.

En el siglo XIX el individualismo estaba contenido por los límites convencionales de la representación naturalista. Por individualista que fuera el contenido de las obras, se dirigía al espectador en un lenguaje convencional —es decir, socialmente compartido— que se consideraba debía representar un mundo exterior “real” y “objetivo”. En el gran arte moderno el individualismo se expresa ampliamente mediante la utilización de lenguajes visuales no convencionales y cada artista se esfuerza en inventar su propio lenguaje, rechazando implícitamente la posibilidad de compartir su

experiencia con el mundo... La experiencia íntima es considerada como la parte más “real” y la más significativa de la existencia. Cuanto más subjetivo y arbitrario es el lenguaje visual más única e individualista se quiere la conciencia del artista...

A medida que se avanza a lo largo de la vía principal, el programa iconográfico pone el acento en los periodos claves y los virajes esenciales de esta historia. Las obras a las que se quiere dar un cierto peso se encuadran en la apertura de las puertas y son a menudo visibles varias salas antes. Las obras consideradas como de menor importancia ocupan los rincones. Estos efectos hacen resaltar el hecho de que algunas obras deben funcionar como señales, que son los puntos culminantes de la historia admitida, mientras que otros son manifestaciones secundarias o, en las galerías fuera de la vía principal, completamente aparte del movimiento central de la historia del arte moderno: Orozco, Siqueiros, Hopper, Shahn.

En líneas generales, esta historia es la historia de una desmaterialización y de una trascendencia crecientes de la experiencia del común de la gente. Los puntos claves de la ruta, los que en cuadran y definen la historia del arte moderno, son el cubismo, el surrealismo, el expresionismo abstracto. El resto —el expresionismo alemán, Matisse, Dadá— extrae su significación de sus relaciones con esos tres movimientos centrales...

...De las veinte salas que componen la vía principal una sola tiene ventanas, a despecho de la fachada de vidrio de la construcción. Caminar a través de las colecciones permanentes es avanzar en un laberinto. Esta comparación no descansa sobre una simple analogía del espacio. La estructura ritual del



inicio

MOMA obedece al arquetipo del laberinto.

El laberinto es una imagen profundamente enraizada en las culturas del mundo entero... Sea cual fuere su contexto cultural, la imagen encierra ciertos elementos de base: “ella está siempre en relación con la muerte y el renacimiento, ligada a la vida póstuma o a los misterios de la iniciación. El personaje que allí preside, real o mítico, es siempre una mujer [y] los hombres atraviesan el laberinto mismo o marchan sobre un plano del laberinto”. (John Layard. *Stone Men of Ralekula*, Vao, Londres 1942, p. 642).

índice

El pasaje a través del laberinto es una prueba que termina con un triunfo. Implica habitualmente un movimiento que va de la obscuridad a la luz, metáfora de la iluminación espiritual o de la pérdida de la alienación, es decir, de la comunión espiritual o del nuevo nacimiento...

menú

El laberinto del MOMA se erige por encima del suelo. Visto desde el interior, el hielo azul y translúcido de su tabique exterior sugiere el reino de la trascendencia al que el laberinto introducirá. Desde el exterior el muro de cristal es una cortina misteriosa que refleja el cielo y es imposible adivinar lo que oculta. El plano del MOMA, inspirado en la Bauhaus, simbolizó el progreso, la ciencia, el racionalismo. Y, de hecho, es una cobertura racional que en vuelve un núcleo irracional.

salir

... Es un lugar intensamente privado. Uno se desplaza en silencio sobre las alfombras, entre muros luminosos, anónimos, inmateriales en comparación con las obras de arte a las que dan soporte. Se está en “ninguna parte”, en una nada, original, una matriz, una tumba, blanca pero sin sol, que parece situada fuera

del tiempo y de la historia. Aquí, como en la mayoría de los laberintos, la sustancia misma del mito es el drama interior.

Al atravesar la noche blanca del MOMA como en un sueño la mirada de la Diosa Madre nos observa sin descanso. A menudo nos hace frente, con sus dos ojos redondos, desorbitados, con su mirada petrificante, con la boca devoradora de la Medusa, ante nosotros, bajo el aspecto de las terribles y grotescas diosas prostitutas de Picasso, de Kirchner o de De Kooning.

El Laberinto multiplica los aspectos terribles de la Diosa, su poder de tragarnos, de entraparnos, de castrarnos. Pero en el jardín, afuera, entre los árboles, los espejos de agua, los animales y la tierra, su poder aparecerá como la celebración de una fuerza positiva, expresada por los volúmenes opulentos de su cuerpo macizo... En el exterior ella puede aparecer en todo su poder creador, puesto que sólo allí, en el reino de la naturaleza, la potencia creadora de la mujer es reconocida, fértil y procreadora.

En el interior del laberinto, el principio de creatividad es definido y celebrado como una aventura espiritual masculina, en que la conciencia encuentra su identidad trascendiendo el mundo material, biológico, de la Diosa Madre...

En el Laberinto las pinturas nos enseñan, conduciéndonos a lo largo del sendero espiritual que se eleva a niveles cada vez más altos de trascendencia. Lo hacen no sólo a través de su lenguaje formal cada vez más abstracto sino también mediante sus asuntos y temas. En una primera etapa la iconografía celebra la victoria del pensamiento sobre la materia



inicio

índice

menú

salir

y la fuerza (cubismo, purismo, De Stijl), la supremacía de la luz, del monumento y del aire (futurismo, orfismo), y los primeros triunfos del misticismo (suprematismo y Blaue Reiter). Nuestra sensación en una segunda etapa es cada vez más mística, inaprensible, sublime. Entonces el espíritu eclipsa completamente a la razón. Comenzamos por el surrealismo, que revierte los últimos vestigios de la razón, de la historia y de su antigua mano puesta sobre el lenguaje de vanguardia, y terminamos por el expresionismo abstracto, reino donde los mitos sustituyen a la historia (Gorki, Pollock, Gottlieb, Motherwell) y la fe mística, para quien la abstracción significa el Absoluto (Rothko, Newman, Reinhardt). Las formas cada vez más desmaterializadas y abstractas, así como el acento puesto sobre temas tales como la luz y el aire, proclaman la superioridad de lo espiritual y de lo trascendente, negando el mundo de las necesidades y de las emociones humanas. Por ejemplo, las imágenes del trabajo están prácticamente ausentes... City Rises de Boccioni... El amor, considerado como una relación humana de reciprocidad, no existe... Así, el MOMA trata el contenido de la vida cotidiana como no pertinente, como un obstáculo que hay que superar en el sendero de la iluminación espiritual. Esos aspectos “comunes” y “vulgares” de la existencia deben ser suprimidos...

La iluminación espiritual en el laberinto, entonces, reside en la convicción de que ella nos vuelve capaces de separarnos de un mundo de la experiencia ordinaria y de la necesidad material. Según el ritual se exigen mayores sacrificios. En la segunda etapa, la historia e incluso el mito son rechazados.

...Rothko escribe:...”yo comunico con esas

emociones fundamentales... Ni línea ni imaginaciones, ni formas ni composiciones, ni representaciones, ni visiones ni sensaciones, ni impulsos, ni símbolos ni signos, ni empastes, ni decoraciones, ni colores, ni figuraciones, ni placer ni pena, ni accidentes, ni *ready-made*, ni objetos, ni ideas, ni relaciones, ni atributos, ni cualidades, nada que no participe en la esencia”.

El triunfo del expresionismo abstracto, entonces, es el triunfo del espíritu... A través de ese ritual, el visitante vive una experiencia cuya estructura sigue un modelo tradicional de los pensamientos religiosos de occidente, en que la vida humana es figurada como una lucha entre lo material y lo espiritual, entre las exigencias de la existencia corporal y el deseo de unión con lo Divino.

...La alienación de las teologías tradicionales equivale en muchos aspectos al concepto de libertad tal como aparece en la ideología burguesa tardía. En la ideología del arte modernista, tal como se expresa en el MOMA, asume la forma del desapego estético, valor supremo de la experiencia artística...

El mundo cotidiano, que ostensiblemente destierra a la conciencia, obsesiona sin embargo la vía del laberinto. El laberinto de hecho no es un reino de trascendencia sino de inversiones al que las realidades reprimidas del mundo ordinario se vuelven a encontrar, por así decir, disfrazadas, como fuerzas monstruosas que nos sumergen. Esos dos mundos son propiedad de las potencias irracionales que parecen fuera del alcance de la comprensión. La ansiedad y la duda caracterizan a esos dos mundos: la lucha por la existencia que penetra la vida cotidiana afuera, se refleja en el interior, en el esfuerzo solitario y creativo de la superación



del individuo. El ritual del laberinto ennoblece la competencia individualista y la alienación de las relaciones humanas que caracterizan la situación social contemporánea. Reconcilia al visitante con la pura subjetividad al identificar

la pura subjetividad con la “condición humana”. Y en el jardín, como en el mundo exterior, lo que satisface las necesidades materiales aparece no como el resultado de un trabajo sino como el don mágico de la Diosa Madre.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

33. *Arte, museo y política*

Eva Cockroft. “Abstract expressionism, Weapon of the Cold War” en *Art Forum*, vol. XII, núm. 10, junio de 1974.

En tanto institución, el MOMA aparece como el refugio de una sociedad materialista, un paraíso cultural, un mundo ideal aparte. Exalta pues, precisamente, los valores y las experiencias que ese mundo parece rechazar, elevándolos al reino universal e intemporal del espíritu. El ritual del MOMA es una marcha a través de espejos en medio de los cuales el aislamiento, el miedo, el embotamiento, parecen estados de ánimo apasionantes y deseables. Es así como el MOMA querría reconciliarnos con el mundo tal como es, afuera.

Al desdeñar los valores materialistas de la burguesía y nutrirse del mito de que podían existir en cenáculos bohemios, al margen de la cultura dominante, los artistas de vanguardia se negaron a reconocer su papel de productores de artículos de consumo cultural. Como resultado de esta actitud muchos artistas, es-

pecialmente en los Estados Unidos, cedieron frente a intereses económicos propios y se desligaron de la responsabilidad sobre el destino de sus obras, una vez que éstas entraban en el mercado.

Por su parte, los museos ampliaron su función y de ser meros custodios del arte antiguo se convirtieron en expositores y coleccionistas de arte contemporáneo. Los museos, particularmente en los Estados Unidos, ganaron una posición de dominio en el ámbito artístico. Los museos estadounidenses ocuparon el papel del mecenazgo oficial, sin necesidad de rendir cuentas a nadie. A diferencia de los museos en Europa, los estadounidenses se iniciaron como instituciones privadas. Fundados y auspiciados por magnates de la industria y las finanzas, estos museos siguieron el modelo de sus autores corporativos. Aún hoy, su administración está en manos de



inicio

índice

menú

salir

consejos directivos que, integrados por ricos donantes, se encargan de perpetuar su dominio. Estos miembros de consejo —con frecuencia los mismos “ciudadanos prominentes” que controlan bancos y empresas y contribuyen a orientar la política exterior— determinan la política de los museos, nombran a sus directores y exigen cuentas al personal. Por lo tanto, el estudio del auge del expresionismo abstracto en los Estados Unidos durante el periodo que siguió a la segunda guerra, implica un análisis del papel del principal museo de arte contemporáneo —el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA)— así como de las exigencias ideológicas de sus directores durante un periodo caracterizado por un anticomunismo virulento e intensificación de la guerra fría.

... Los nexos entre la política cultural de la guerra fría y el auge del expresionismo abstracto no fueron imperceptibles ni menos aún, coincidentales. Fueron forjados conscientemente por algunos de los personajes que ejercieron mayor influencia sobre el control de las políticas de museos y que favorecieron la instrumentación de tácticas de guerra fría concebidas para atraer a intelectuales europeos.

La relación política entre el expresionismo abstracto y la guerra fría puede percibirse claramente a través de la programación internacional del Museo de Arte Moderno. Resulta imposible subestimar la influencia de este museo sobre la orientación del gusto en el ámbito del arte moderno estadounidense; por otra parte, dicho museo ha sido uno de los principales promotores del expresionismo abstracto. En este contexto, resulta particularmente significativo destacar que el Museo de Arte Moderno siempre ha estado

bajo el dominio de los Rockefeller (otras familias que financian el museo, aunque en menor cuantía, son los Whitney, Paley, Bliss, Warburg y Lewisohn).

El Museo de Arte Moderno se fundó en 1929, a través de los esfuerzos de la esposa de John D. Rockefeller, hijo. En 1939, Nelson Rockefeller ocupó el cargo de presidente del museo. A pesar de que Rockefeller abandonó el cargo en 1940 (durante la gestión de Roosevelt), para convertirse en coordinador de la Oficina de Asuntos Interamericanos y, posteriormente, en subsecretario de asuntos latinoamericanos, continuó dominando el museo durante las décadas de 1940 y 1950 ya que nuevamente asumió la presidencia del museo en 1946. David Rockefeller y la esposa de John D. Rockefeller III asumieron la responsabilidad familiar en el museo durante las décadas de 1960 y 1970. Por otra parte, casi todos los secretarios de Estado asignados después de la segunda guerra, deben su formación a fundaciones o instituciones bajo el control de los Rockefeller. El desarrollo de la política estadounidense de la guerra fría fue moldeado por los Rockefeller en particular y por bancos y empresas en expansión en general (David Rockefeller es, asimismo director del consejo del *Chase Manhattan Bank*, el centro financiero de la dinastía Rockefeller).

La participación del Museo de Arte Moderno en la política exterior de los Estados Unidos fue obvia durante la segunda guerra. En junio de 1941, un artículo de *Central Press* calificaba al museo como “el recluta más extraño y reciente en las líneas del Tío Sam”. John Hay Whitney, presidente del consejo directivo del museo, citó el artículo para



inicio

subrayar la manera cómo el museo podía hacer las veces de arma al servicio de la defensa nacional y “educar, estimular y fortalecer los corazones y las voluntades de los hombres libres en defensa de su libertad” (citado en Russel Lynes, *Good old Modern*, New York, 1973, p. 233).

...A principios de la década de 1940, el Museo de Arte Moderno realizó numerosos programas relacionados con la guerra, que marcaron el patrón de sus actividades posteriores como institución clave de la guerra fría.

índice

El museo se convirtió principalmente en contratista menor de guerra; celebró 38 contratos con la Biblioteca del Congreso, la Oficina de Información de Guerra y, de manera especial, con la Coordinación de Asuntos Interamericanos durante la gestión de Nelson Rockefeller. Dichos contratos aparecen bajo el rubro de materiales culturales y el total asciende a 1 590 234.00 dólares. Este “museo matriz” organizó 19 exposiciones para la Oficina de Asuntos Interamericanos de Nelson Rockefeller; dichas muestras, integradas por obras de arte estadounidense contemporáneo, se exhibieron en América Latina, región en donde Nelson Rockefeller tenía sus inversiones más lucrativas, como *Creole Petroleum*, subsidiaria de *Standard Oil* de Nueva Jersey y, especialmente, en Venezuela, punto vital de sus intereses económicos, debido a los ricos yacimientos de petróleo.

menú

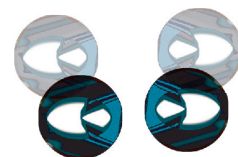
Después de la Segunda Guerra, se transfirió personal de la Oficina de Asuntos Interamericanos al Departamento de Actividades Internacionales del museo. En 1943, se nombró director de la sección de arte de la Oficina de Asuntos Interamericanos a René

d’Harnoncourt, quien había demostrado su experiencia en la coordinación y montaje de exposiciones cuando colaboró con el embajador Dwight Morrow en su campaña para atraer a los muralistas mexicanos, a raíz de que la nacionalización del petróleo había puesto en peligro los intereses de Rockefeller. Un año después, D’Harnoncourt fue nombrado vicepresidente del Museo de Arte Moderno y se encargó de las actividades internacionales; en 1949, se convirtió en director del museo. Porter A. McCray, director de programas internacionales del museo durante la década de 1950, también trabajó en la Oficina de Asuntos Interamericanos durante la guerra.

...Conforme al libro exhaustivo de Russel Lynes, *El confiable moderno: retrato íntimo del Museo de Arte Moderno*, el propósito del programa internacional del museo fue claramente político: “difundir, especialmente en Europa durante el periodo de tensión llamado ‘guerra fría’ la noción de que los Estados Unidos no eran el pantano cultural que afirmaban los rusos.

Bajo la dictadura de McCray, el programa internacional del museo organizó exposiciones de arte contemporáneo —principalmente de expresionismo abstracto— que se presentaron en Londres, París, São Paulo y Tokio (asimismo, llevó exposiciones extranjeras a los Estados Unidos). Asumió un carácter casi oficial al servir como representante de los Estados Unidos en exposiciones donde la mayoría de los países estaban representados por muestras auspiciadas por sus respectivos gobiernos. La histeria macartista de principios de la década de 1950, generó dificultades para que el gobierno manejara asuntos delicados como la libertad de expresión,

salir



inicio

índice

menú

salir

por eso resultó posible y hasta conveniente que el Museo de Arte Moderno asumiera el papel de representante del país. Por ejemplo, el Departamento de Estado se desligó de la responsabilidad de representar a su país ante la Bienal de Venecia, quizá el evento político-cultural más importante en la esfera del arte, y en el que todos los países europeos, inclusive la Unión Soviética, compiten para obtener distinciones culturales. El Museo de Arte Moderno adquirió el pabellón de los Estados Unidos en Venecia y asumió la responsabilidad total de las exposiciones mostradas entre 1954 y 1962. Fue el único caso de un pabellón de propiedad privada en la Bienal de Venecia.

Asimismo, la CIA, a través de Thomas W. Braden, se mantuvo activa en la ofensiva cultural durante la guerra fría. Más aún, Braden es otro caso que ilustra la importancia del Museo de Arte Moderno durante la guerra fría. Antes de coordinar las actividades culturales de la CIA (tarea que desempeñó entre 1951 y 1954), Braden fue secretario ejecutivo del museo, durante el periodo comprendido entre abril de 1948 y noviembre de 1949. Braden publicó un artículo en defensa de sus actividades político-cultural les: “¡Qué alegría que la CIA sea inmoral!” en el número del 20 de mayo de 1967 del *Saturday Evening Post*. Según Braden, miembros ilustrados de la burocracia reconocieron en 1950, que “dentro del marco de acuerdos sobre las bases de la guerra fría, las opiniones disidentes” podían ser un arma de propaganda eficaz en el extranjero. Sin embargo, en el Congreso en particular y en el país en general, los anticomunistas fanáticos impidieron el patrocinio de muchos proyectos culturales.

... Como sugiere el ejemplo, los objetivos de la CIA al patrocinar actividades culturales e intelectuales de carácter internacional no se

limitaron al espionaje ni a establecer contacto con intelectuales extranjeros de prestigio. Más importante aún, la CIA buscó influir sobre la comunidad intelectual extranjera y difundir la imagen de los Estados Unidos como país “libre”, en oposición con el “regimentado” bloque comunista. Las operaciones clandestinas de la CIA y los programas internacionales del Museo de Arte Moderno tuvieron funciones similares. Libres de presiones que desembocaban en carcería de brujas y persecución de “rojos” (como las realizadas en la Agencia de Información de los Estados Unidos —USIA— y en otras oficinas de gobierno), los proyectos culturales de la CIA y del Museo de Arte Moderno presentaron argumentos mejor fundamentados y más persuasivos y exposiciones que le vendieron al mundo una imagen sobre los beneficios de la vida y el arte en el capitalismo.

En el mundo del arte, el expresionismo abstracto se convirtió en el sistema ideal para actividades de propaganda. Era el contraste perfecto para la naturaleza “regimentada, tradicional y estrecha” del realismo socialista. Era nuevo, fresco e imaginativo. Artísticamente vanguardista y original, el expresionismo abstracto podía mostrar a los Estados Unidos como competidor actualizado con París. Y fue posible lograrlo porque Pollock, al igual que la mayoría de los pintores estadounidenses de vanguardia habían abandonado sus posiciones políticas de izquierda.

... Anunciado como la manifestación de la madurez artística de los Estados Unidos, el expresionismo abstracto se exportó casi desde sus inicios. Ya en 1948 el pabellón estadounidense incluyó obras de Willem de Kooning en la Bienal de Venecia.



inicio

índice

menú

salir

...En términos de propaganda cultural, las funciones tanto de la CIA como del aparato de programas internacionales del Museo de Arte Moderno eran similares, más aún, fueron de colaboración mutua.

...Dos años después, el Consejo Internacional del museo presentó la mencionada exposición con el nombre de *La nueva pintura estadounidense*, una elaborada muestra itinerante con obras de los expresionistas abstractos. La exposición que incluía un catálogo exhaustivo escrito por el prestigiado Alfred H. Barr, hijo, se presentó en ocho países europeos durante 1958 y 1959. La introducción de Barr es un ejemplo del papel propagandístico del expresionismo abstracto durante la guerra fría.

Son innegables los ecos existencialistas en su lenguaje, pero su “angustia”, su compromiso, su “terrible libertad” se refiere principalmente a su obra. Desafiantes, rechazan los valores convencionales de la sociedad que los rodea, pero no son militantes políticos, aunque sus pinturas han sido admiradas y condenadas por ser demostraciones simbólicas de la libertad en un mundo donde la libertad tiene connotaciones de actitudes políticas.

La supuesta división entre arte y política, tan esgrimida en el “mundo libre” con el resurgimiento de la abstracción después de la segunda guerra, fue parte de una tendencia general hacia la “objetividad”, observada en círculos intelectuales. El concepto de compromiso político resultó tan ajeno a los nacientes grupos apolíticos de artistas e

intelectuales de la década de 1950, que un historiador, Daniel Beli, calificó al periodo de la posguerra como “el fin de la ideología”. El expresionismo abstracto se adecuó a las necesidades de esa época supuestamente nueva en la historia. Al subrayar el individualismo en su pintura y eliminar temas reconocibles, los expresionistas abstractos lograron crear un movimiento artístico nuevo e importante. Asimismo, contribuyeron (a sabiendas o no) con un fenómeno puramente político: el supuesto divorcio entre el arte y la política, que fue instrumento perfecto para las necesidades de la guerra fría.

Proclamar que los estilos artísticos son políticamente neutrales cuando no abordan un tema político es tan simplista como los ataques al estilo de Dondero acerca de que todo arte abstracto es “subversivo”.

Combatientes de la guerra fría con inteligencia y preparación como Braden y sus colegas en la CIA, descubrieron que los intelectuales disidentes que creían actuar libremente podrían convertirse en armas útiles en la guerra internacional de propaganda. Los mecenas de las artes como Rockefeller y Whitney, hombres ricos y poderosos que controlan museos y ayudan a vigilar la política exterior, también se dieron cuenta del valor de la cultura en el campo de batalla de la política. Los artistas crean libremente. Pero otros promueven y usan su obra para fines personales. Rockefeller, a través de Barr y de sus colegas en ese museo fundado por la madre del millonario y controlado por la familia, usó conscientemente al expresionismo abstracto, “el símbolo de la libertad política”, para sus fines políticos.



inicio

índice

menú

salir

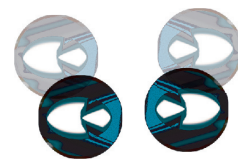
34. *El museo nutre el mito de que la cultura es de fácil consumo*

Benjamin Buchloh. “El museo e il monumento “ en Egidio Mucci y Pier L. Tazzi (comp.), *El pubblico dell'arte*. Florencia, Sanzoni, 1982.

En los periodos históricos de crisis económica que expresan la necesidad de cambios de base en la organización de los medios de producción y de la distribución del bienestar social, el liberalismo manifiesta su propia fase complementaria: el autoritarismo. Las artes en estos tiempos están sometidas a cambios en igual medida radicales y paradójicos. El crecimiento de la intervención “privada” y “pública”, o sea del dinero proveniente de las empresas privadas y del Estado, conduce a una enorme expansión de la producción artística, a la variedad cuantitativa, de dimensión y de escala. El gigantesco aparato de la producción cultural sirve como demostración pública de la generosidad no restringida e ilimitada del liberalismo al alentar y desarrollar la iniciativa cultural individual, o sea la iniciativa privada. Al mismo tiempo cumple con la elemental y concreta necesidad de desplazar los impulsos de negación crítica,

y los hace deslizarse desde una perspectiva de potencial conciencia política y de autoorganización al reino de la autoexpresión estética y de la autorrealización.

La producción artística como ritual simbólico (y sustitutivo) de individualización (tanto subjetiva como objetivamente en términos históricos) depende y está intrínsecamente entrelazada con el estado de cosas colectivo: un *surplus* liberal de libertad personal como incentivo para el aumento de los estándares del comportamiento consumista, como el de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, necesariamente daría como resultado formas de producción artística que llevarían adelante tanto dimensiones racionales respecto del futuro como actitudes formales progresivas. Estas han sido algunas de las características del *minimal art* y del arte conceptual; mientras tanto los productores estéticos son libres de



inicio

índice

menú

salir

hacer cualquier cosa que quieran (porque hacen lo que la *ideología de la cultura* y las estructuras de intervención públicas y privadas esperan que hagan: para actualizar, desarrollar y diferenciar las funciones de la coartada cultural). Pero puesto que estas modalidades de producción estética son totalmente dependientes y determinadas por la noción ideológica de libertad cultural individual mediante la intrínseca prescripción de no ser más que *artes liberales*, las obras de arte producidas bajo tales condiciones finalmente disuelven su propia relación crítica con la realidad (y además su potencial de influencia sobre ella) y devienen en su conjunto elementos superestructurales.

La productividad estética que se vuelve más o exclusivamente dependiente de los sistemas de intervención gubernamentales, en última instancia, terminará como una forma de servicio civil cultural cuya función será mantener el mito de la creatividad y de la productividad individuales cuando en realidad, bajo las condiciones efectivas de trabajo y de vida cotidianas, se hace todo lo posible por destruir la creatividad y por convertir en objetivamente obsoleta hasta la idea misma del potencial individual. En tales condiciones, la producción artística subvencionada como forma de decadencia institucionalizada experimenta los efectos paralizantes de una sutil represión paragonable a la que puede tener sobre los adolescentes una prolongada dependencia económica de sus padres. Los síntomas de un retardado crecimiento intelectual y emocional se manifiestan en actitudes a la moda de autoodio narcisista, resultado de la decepción repetida y reiterada, que el artista subvencionado puede operar progresivamente hacia una expansión de la individualidad y del análisis y la negación críticos, donde

él/ella de hecho siguen ciclos exactamente determinados que han sido delineados como lugares de manifestación de aquel mito.

Escultura como monumento

Un despertar general de un nuevo interés y compromiso por la escultura monumental pública parece ser una de las contrarreacciones estéticas ante la creciente desilusión en el campo de la realidad. Desde el momento en que los actos están despojados actualmente de su capacidad de negación crítica y de funciones dialécticas en su confrontación con la realidad histórica, parecen encontrar su cínica compensación en la incrementada materialidad y “fisicidad” del trabajo pictórico y escultórico.

Los monumentos deben haber sido erigidos en aquellos periodos de la historia en que la dimensión utópica de la negación crítica, la concreta destrucción de la falsa conciencia por parte del pensamiento anticipador de la efectiva práctica política, han sido cooptados en la representación maciza de la aparente manifestación de vida (del poder) sobre la tierra. El monumento entra en la historia en el punto preciso en que la memoria, como fuente de alteración dialéctica de la realidad efectiva dada, está destruida y perdida. Los monumentos son fijados en el vacío colectivo de la memoria y de la esperanza, y su solidez material y su imponente presencia física equilibran la estática depresión de un *status quo* aparentemente inmutable. Su glorioso equilibrio y su escala gigantesca confirman el orden presente de los seres y de las cosas, por cuanto prueban públicamente que la trascendencia estética se ha convertido en la realidad de hoy.



El museo como monumento

Complementaria del desarrollo de la escultura monumental vemos la construcción de la arquitectura del museo como “moderno monumento ceremonial” (Duncan/Wallach). Los enormes esfuerzos por construir una nueva arquitectura de museo representativa —fenómeno observable del mismo modo en Europa y en Norteamérica— descansan sobre las mismas tendencias históricas e ideológicas operantes en la creación de monumentos públicos. La vieja promesa utópica de igualdad y de acceso público al saber histórico y a la experiencia cultural, se ha transformado ahora en una cínica estrategia populista y es hecha para vender el sucedáneo de experiencia de la cultura burguesa como sustituto sedante del inconsciente colectivo que pide trabajo no alienado y verdadera identidad histórica.

La función de estas nuevas catedrales culturales no es suministrar acceso a la historia como historia de la opresión y de la derrota colectiva, o al trabajo artístico como resultado de la lucha de un artista aislado por una individualización de excepción, sino que su función es ofrecer los mitos de la cultura como bienes fácilmente consumibles. Esto hace de séquito a la trampa general de

todo el consumo para esconder su precio de trabajo efectivo con el pretexto de obtener personalidad y conquistas individuales de libertad. La ilusoria accesibilidad pública sin esfuerzos o tentativas de algún tipo es uno de los mitos centrales para hacer efectivas estas estrategias culturales de consumo. En ninguna otra parte es esto más transparente, literalmente, que en la estructura arquitectónica del Museo Beaubourg de París, lugar donde están colocadas las obras de Daniel Buren *Les Couleurs (Une Sculpture)* y *Les Formes (Une Peinture)*. El paquete cultural público es presentado en un sistema arquitectónico de signos que revela la refinada jerga de campaña publicitaria refinada y de propaganda de productos. Esta mítica “nave de la modernidad”, con la fachada propia de un modernismo militante, es una reminiscencia de la arquitectura constructivista rusa, visto que hace el papel de edificio y de lugar de producción, y al mismo tiempo recuerda la arquitectura de los buques franceses *Art Déco* con su promesa utopista de llevarnos fuera de la realidad cotidiana. La combinación de todos estos elementos, que da como resultado una estructura arquitectónica oscilante entre la gran tienda y la vista turística, sugiere una oferta espectacular: la disponibilidad gratuita de una identidad reducida a mercancía.

Nota: Véase, por ejemplo, la nueva ala de la National Gallery de Washington de I.M. Pei, el Museo Beaubourg en París de Piano y Rogers, el Museo de Hollein por Mönchengladbach (para citar sólo una de la media docena de gigantescas empresas museísticas que actualmente están en construcción en Alemania Occidental); en todos estos casos está claro que el objetivo y la función primordiales del arquitecto son los de crear una estructura museal que satisfaga las finalidades de un *espectáculo de cultura*. Este *espectáculo de cultura* representa el interés primario de los patrocinadores gubernamentales, y no atañe a una efectiva mediación de la experiencia histórica que la obra de arte debería favorecer. Una lectura y un análisis más preciso de las implicaciones arquitectónicas de este espectáculo descubrirían cómo y por qué en todas estas arquitecturas de museos la colección de obras de arte es de escaso relieve, mientras que el edificio se transforma en la verdadera obra de arte.

inicio

índice

menú

salir



inicio

35. *El museo, ruina del arte*

Donald B. Kuspit. "The Meaning of the Museum Today" en *Artworkers News*, diciembre de 1980,

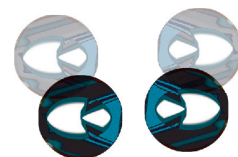
índice

Existen dos actitudes respecto a los museos, una es benigna; la otra, cínica, aunque no escapan de influencias mutuas. Así en un nivel, el museo es visto como bastión del gusto, el sitio en donde se fabrica el consenso. En otras palabras, el museo es el instrumento del consenso, el lugar donde las obras de arte, aceptadas comúnmente por sus valores estéticos o culturales, se exhiben para edificar y educar al público. Iniciado como tienda de curiosidades viejas o sitio de conservación de objetos del pasado para la curiosidad del futuro, el museo se ha convertido en emporio del idealismo, en centro que irradia la responsabilidad del pasado sobre el futuro. De escenario para el ocio aristocrático se tomó en reino democrático para la realización personal. Es innegable que la historia parece más aceptable mientras más numeroso sea el grupo que "se encuentre" en compañía de los pocos afortunados que lograron sobrevivir del

pasado. Por lo tanto, el museo no sólo codifica el reconocimiento común del arte sino que satisface la promesa general de la historia, que es la responsable de hacernos pensar que sus objetos existen en un presente eterno. El museo estabiliza la historia dentro de un reino utópico de presencia incondicional, reivindicando los caminos de la historia para sus víctimas.

Pero a este concepto sobre el papel del museo en la vida del arte se opone la visión del museo que conlleva la muerte del arte, de salvador del arte, el museo se convierte en su ruina... En las planicies infernales del museo se desvanecen los niveles del arte y éste se convierte en mera sombra de sí, pero esta transformación lo hace más manejable y, al mismo tiempo, lo convierte en un lujo accesible. Más aún, al perder la necesidad interna que lo llevó a convertirse en arte, se vuelve un lujo ornamental, un detalle atractivo del

salir



cuerpo político del cual es portavoz de sus buenas intenciones, de su preocupación por el bienestar de todos...

Estas teorías, que tienden a caer en el estereotipo por su sentido amplio sobre el destino del arte, consideran al museo como entidad independiente, autosuficiente, en vez de analizar sus aspectos como industria de la cultura. Desde esta perspectiva social despiadada, el museo es ejemplo de la administración del arte. En el nivel de la mentalidad concreta, esto significa que el museo provoca el fracaso de la intención “espiritual” del estilo, no sólo al materializar descarnadamente el arte, sino —y ésta es una correlación— al trastocar el significado social que tradicionalmente se le ha otorgado al arte. El arte, que una vez simbolizó la realización personal, se convierte en arma al servicio del sometimiento social. El arte, que una vez fue símbolo de libertad frente al dominio social, ahora fortalece los hechos “inmutables” de la realidad social. En otras palabras, el museo destruye la ilusión auténtica que ofrece el arte. Estamos desilusionados del arte en los museos, y esta desilusión confirma nuestra falta de autenticidad. Como escribiera Adorno: “el estilo representa una promesa en cada obra de arte”, la promesa “de que creará la verdad al darle una forma nueva a los patrones convencionales de la sociedad... propone incondicionalmente formas reales de la vida tal como es, al sugerir que la satisfacción está en sus derivaciones estéticas.” Pero en el museo, “al no ser nada más que estilo”, su identidad permanece inmutable durante algún tiempo, ya no se piensa en la obra de arte en términos de “el fracaso necesario de la pasión que pugna por su identidad”, y así se revela como un acto más de “obediencia” a la jerarquía social.

Hoy día, la barbarie estética completa el ciclo de lo que amenazó a las creaciones del espíritu desde que éstas fueron reunidas bajo el rubro de cultura y neutralizadas. Hablar de cultura siempre fue contrario a la cultura. Cultura es un denominador común que lleva la semilla de la esquematización y el proceso de clasificación que arrastra a la cultura a la esfera administrativa.

El museo le otorga al arte una autoridad que lo torna en emblema de la autoridad social como tal, y la contemplación de egos de museos de arte se convierte en reconocimiento inconsciente de sumisión a la autoridad social. Romper el hechizo del museo de arte es pecado imperdonable en contra de la autoridad social, por eso se entiende que el destino implícito de todo el arte sea el museo; también explica que se piense que la experiencia estética es más factible de ocurrir en el contexto de un museo. El museo garantiza la socialización del arte, lo que significa que una autoridad central se encargue de su administración; autoridad con infinitos poderes de asimilación y síntesis que, por ejemplo, hace que el arte se adapte a un denominador cultural común.

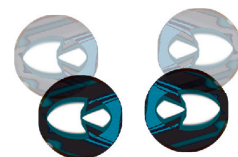
Para el artista, el museo tiene un significado sencillo: le señala el carácter de su personaje en el guión. El rechazo del artista al museo no significa que lo denuncie como necrópolis; su aceptación revela cuán predeterminado está su papel, cuán socializado está el artista. Y no es que el artista sea antisocial o asocial, sino que el personaje del papel que representa está predeterminado; lo que significa que el artista ha perdido un papel socialmente dialéctico. En sustitución, el artista se tomó socialmente decorativo, es un ornamento en el paisaje social, una planta ligeramente silvestre en el

inicio

índice

menú

salir



césped de la sociedad. Este papel implica una cierta seguridad y hasta sinceridad, una cierta armonía con un mundo que, si bien no está en armonía, sueña con lograrla.

...El problema real con el museo, cuando se vergue como un dios que juzga la obra del artista, es que le niega al artista la posibilidad de dedicar tiempo a cualquier reflexión ajena al arte (reflexión que puede enriquecer su visión del arte) que lo lleve a convertir su arte en una visión, y no en un simple ejercicio encaminado al dominio de un medio o en la demostración de machismo (o feminismo) personal. El sueño de cada artista es llenar un museo con su obra, tener un museo dedicado solamente a la exposición de su nombre. Para lograrlo, el artista se entrega a un trabajo continuo, pero el frenesí nietzscheano ya no es signo de energía dionisiaca, sino de una suerte de obsesión que opera como línea de ensamble. Se hacen piezas, se llenan espacios, los objetos se suman hasta ampliar cada vez más el museo para el cual están destinados. Emerge una visión tentativa, fragmentada, a menudo incoherente, bien sea que se trate de una visión del arte o de la vida en el mundo. Lo que está ausente es el sentido de experiencia dialéctica del arte o una relación dialéctica con el arte; la metafísica del museo impide experimentar esa relación al insistir en la importancia de la productividad por encima de todo, en “objetivar” la capacidad creadora. Inicialmente alienta el proceso del arte para después asfixiarlo con redundancia de objetos que, en vez de significar desarrollo, muestra la lucha por producir algún tipo de arte ideal llamado arte de museo, arte con calidad de museo. El proceso del arte se asfixia en su producción misma de objetos de arte.

...El museo refuerza esta actitud de aceptación acrítica, propicia la interrelación fácil de los amantes del arte, la reconciliación entre piezas del arte, como si no existieran dificultades entre éstas, como si una obra de arte no significara la contradicción y derrota de las otras. Esta actitud —que ignora todas las diferencias o, en el mejor de los casos, las considera meramente nominales— se hace posible porque, tanto la gente como los objetos están clasificados ordenadamente en el contexto del museo, ordenamiento cuyo fin y significado, al parecer, es el de la mera clasificación, taxonomía de las especies dedicadas al entretenimiento ligero del intelecto.

Todas las tensiones parecen resolverse en la comunión del museo con el arte. Pero esta resolución no significa nada más que la suspensión voluntaria de conflictos implícitos y explícitos de la realidad, la cual es coercitiva más que ser algo con lo que se elija comulgar. La calidad de la relación contemplativa del arte en el museo se apoya en el pantano inestable de la conciencia del conflicto. La autoridad de la experiencia del arte en el museo surge de la identidad tranquila y unitaria que se impone sobre el espectador normalmente dividido y orientado hacia la realidad. El museo de arte le otorga al espectador un papel ajeno a sus papeles sociales, un papel que parece asocial y ahistórico, un papel ajeno al tiempo que aparenta ser la propia esencia de la conciencia. Quizá éste sea un respiro necesario en el “papel verdadero” del espectador en su vida. Más crucial aún: quizá brinda al espectador la pausa que lo alivia de su papel verdadero, sin orillararlo a pensar en un cambio radical, lo que implicaría la necesidad de un cambio radical en la realidad social.

inicio

índice

menú

salir



inicio

36. Museos para moldear la conciencia

índice

menú

salir

El mundo del arte en general y los museos en particular pertenecen a lo que tan adecuadamente ha sido llamado “la industria de la conciencia”. Hace más de veinte años, el escritor alemán Hans Magnus Enzensberger penetró en la naturaleza de esta industria en un artículo que llevaba esa frase como título. Aunque no analizaba específicamente el mundo del arte, se refería a él de manera tangencial. Vale la pena extrapolar y ampliar el análisis de Enzensberger, para discutir el papel de los museos y de otras instituciones dedicadas a la exhibición del arte.

Al igual que Enzensberger, creo que el uso del término “industria” tiene efectos saludables cuando se aplica a toda la gama de actividades que realizan trabajadores en el campo del arte. De un plumazo, el término acaba con las nubes románticas que en vuelven a las nociones, frecuentemente míticas, confusas

Hans Haacke. “Museums, Managers of Consciousness”
en *Art in America*, febrero de 1984.

y generalizadas, sobre la producción, distribución y consumo del arte. Artistas, galerías, museos, periodistas, sin excluir historiadores de arte, titubean ante la discusión de los aspectos industriales de sus actividades. El reconocimiento inequívoco puede poner en peligro las ideas románticas que atrajeron a la mayoría a este campo y que aún les sirven de sostén emocional... Suplantar la imagen bohemia tradicional del mundo del arte por el concepto de una operación comercial, puede dañar el mercado de los productos e interferir en los esfuerzos para reunir fondos. Aquellos que, en efecto, planean y ejecutan estrategias industriales tienden, bien por inclinación o por necesidad, a mistificar el arte y a ocultar su aspecto industrial, y con frecuencia acaban por creer en su propia propaganda. En vista de la actual comercialización de los mitos, puede parecer sacrílega la insistencia de usar el término “industria”.



inicio

índice

menú

salir

Por otra parte, una nueva raza ha surgido recientemente en el panorama industrial: los administradores de arte. Egresados de escuelas comerciales prestigiosas, están convencidos de que el arte puede y debe administrarse como la producción y comercialización de otras mercancías. No se disculpan ni tienen ataduras románticas. No se sonrojan al valorar la receptividad y el desarrollo potencial de un público para su producto. Como parte natural de su educación, son versados en presupuestos, inversiones y estrategias de avalúo. Estudiaron metas administrativas, estructuras gerenciales y el peculiar entorno sociopolítico de su organización. Forman parte de su *curriculum* las complejidades de las relaciones laborales y las formas en que los asuntos interpersonales pueden afectar la organización.

Es innegable que los miembros de la vieja guardia han empleado estos y otros recursos durante décadas. Sólo que, en vez de inscribirse en cursos de administración de las artes en la Escuela de Administración de Harvard, han aprendido sobre la marcha.

Es de esperar que la falta de ilusiones y aspiraciones entre los nuevos administradores de arte, ejerza efectos notorios sobre el estado de la industria. Debido a su capacitación esencialmente tecnocrática tenderán menos a establecer nexos emocionales. Con la naturaleza peculiar del producto que intentan promover. A su vez, esta actitud tendrá efectos sobre el producto que pronto serán visibles.

Mi insistencia por usar el término “industrial” no está motivada en simpatías por los tecnócratas nuevos. Más aún, veo con profundas reservas su capacitación, y la mentalidad que ésta alimenta, así como las consecuencias

que traerá. Sin embargo, el nacimiento de la especialidad en administración de las artes demuestra que, a pesar de la mística que rodea a la producción y distribución del arte, es innegable que hoy nos enfrentamos, y nos hemos enfrentado, a una organización social que sigue los modos industriales de operación; es una organización que por sus variadas dimensiones abarca lo mismo industria casera que conglomerados nacionales y transnacionales. En la actualidad, esta organización, enfrentada a problemas financieros, intenta modernizar sus operaciones. Como resultado de esta posición vemos que el director actual del Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene antecedentes administrativos y que la mesa directiva de otros museos en los Estados Unidos han dividido el puesto de director en dos: director administrativo y director artístico. Un ejemplo es el Museo Metropolitano de Nueva York. A menudo el debate se limita a definir cuál de ambos ejecutivos tendrá la última palabra.

Como respuesta realista a la evaluación de su campo, aun los artistas se interesan por recibir capacitación administrativa, a través de los talleres fundados por el sector público de los Estados Unidos...

Aunque sea de manera somera, es necesario señalar que muchas otras industrias dependen económicamente de la rama del arte dentro de la industria de la conciencia. Los administradores del arte no exageran cuando, al presentar sus exigencias de financiamiento público, señalan el número de empleos generados no sólo en sus instituciones, sino en el sector de comunicaciones y, particularmente, en la industria hotelera y restaurantera. Se calcula que la muestra de Tutankamón del Museo



inicio

índice

menú

salir

Metropolitano generó 111 millones de dólares a la economía de la ciudad de Nueva York. En esa ciudad y posiblemente en otras, los corredores de bienes raíces siguen con gran interés el cambio de residencia de artistas. La experiencia les ha enseñado que los artistas, involuntariamente, abren áreas para el desarrollo lucrativo.

Está demostrado que *Documenta* se lleva a cabo en un sitio tan recóndito como Kassel y que recibe apoyo económico de la ciudad, el Estado y el gobierno federal porque se pensó que Kassel obtendría un lugar en el mapa, gracias a una exposición internacional. Con estas bases, se planeó el evento para que revitalizara la economía deprimida de una región próxima a la frontera alemana y fortaleciera la industria turística local.

A las razones mencionadas, se añade la incomodidad de aplicar nomenclatura industrial a obras de arte; malestar que tal vez se deba a que la naturaleza de estos productos no es entera mente física. Aunque se transmiten a través de diversas formas materiales, se desarrollan en y por la conciencia, y adquieren significado sólo a través de otra conciencia. Además, es posible argumentar la medida en que el objeto físico determina la manera como el receptor lo decodifica. A su vez, este trabajo interpretativo es producto de la toma de conciencia que se opera involuntaria mente en el espectador pero que puede ser manipulada por museógrafos, historiadores, críticos, maestros, etc. La resistencia a usar conceptos y lenguaje industriales tal vez se atribuya a los restos de nuestra tradición idealista que asocia obras de esta naturaleza con el “espíritu”, un término con subtexto religioso y que indica anulación de consideraciones mundanas.

Sin embargo, las autoridades fiscales no tienen prurito alguno para evaluar los beneficios derivados de actividades “espirituales”. Por su parte, los tributarios afectados no titubean al deducir gastos relevantes de representación. Generalmente protestan por leyes fiscales que declaran que su trabajo no es más que un pasa tiempo, o en palabras kantianas, que busca “placer desinteresado”. Los economistas consideran que la industria de la conciencia es parte de un creciente sector de servicios y lo incluyen al computar el producto nacional bruto.

No obstante, el producto de la industria de la conciencia no sólo es evasivo debido a su aparente naturaleza no secular y a sus aspectos intangibles; sino al hecho, más desconcertante aún, de que los seres no gobernamos nuestras conciencias por completo. Karl Marx ya señaló en *La ideología alemana* que la conciencia es un producto social. De hecho, no es propiedad privada, no crece en casa ni es hogar en el cual sea posible refugiarse... Es resultado de esfuerzos históricos colectivos que nacen y son reflejo de sistemas particulares de valores, aspiraciones y metas. Por ningún motivo estos sistemas representan los intereses de todos, como tampoco forman un cuerpo de conocimientos o creencias universalmente aceptado. Sabemos que las condiciones materiales y el contexto ideológico que rodean a un individuo determinan, en gran medida, su conciencia. Los sociólogos marxistas y psicólogos no son los únicos en señalar que la conciencia no es una entidad pura, independiente y libre de valores que surge como resultado de reglas universales internas y autosuficientes. Es un sistema abierto, aleatorio, y que responde a las corrientes cruzadas del entorno. Más aún, es un campo de batalla de intereses en conflicto. En correspondencia, los productos de la con-



inicio

índice

menú

salir

ciencia representan intereses e interpretaciones del mundo que están potencialmente en contraposición. Los productos de los medios de producción, al igual que los propios medios, no son neutrales; como fueron moldeados por sus entornos respectivos y sus relaciones sociales, in fluyen en nuestra visión sobre la condición humana.

En la actualidad presenciamos un repliegue hacia guaridas privadas. En las fuerzas sociales se observa un juego de actitudes sin compromiso, a veces cínicas, a las que se suman otras formas de dandismo contemporáneo y de versiones actualizadas del arte por el arte mismo. Algunos artistas y sus promotores rechazan cualquier compromiso y se rehusan a aceptar la idea de que su obra representa un punto de vista que no es el propio o que propicia ciertas actitudes; sin embargo, tan pronto como la obra es objeto de más exposición, se torna partícipe inevitable del discurso público, adelanta sistemas particulares de creencias y provoca resonancias en la arena social. Al llegar a ese punto las obras de arte dejan de ser asuntos privados. El productor y el distribuidor deben evaluar los efectos.

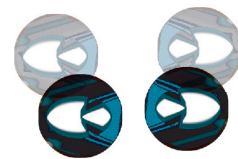
Sin embargo, es importante destacar que los códigos empleados por artistas no son tan claros como los de otros campos de la comunicación. A partir del Renacimiento, la ambigüedad controlada es una de las características de gran parte del arte occidental...

La canalización de conciencia no es rasgo exclusivo de las dictaduras, también caracteriza a las sociedades liberales. Esta declaración resulta escandalosa porque, conforme a los mitos populares, los regímenes liberales no se comportan así. Además es una declaración que puede interpretarse equivocadamente

como un intento por matizar la brutalidad empleada para reforzar la conducta en regímenes totalitarios o como denuncia de la aplicación de esa estratagema coercitiva en otras partes también. En sociedades no dictatoriales la inducción y mantenimiento de una forma particular de pensamiento debe realizarse con sutileza para lograr éxito. Y seguramente se percibe que permanecer dentro del espacio aceptable de posturas divergentes es la forma natural de actuar.

En el mundo del arte, museos y otras instituciones que presentan muestras juegan un papel importante en el proceso de inculcación de opiniones y actitudes. Generalmente se presentan bajo los títulos de organizaciones educativas y consideran la educación como su responsabilidad más importante. Sin embargo, hacer esta observación sobre un hecho obvio no es denunciar conducta dudosa. La posición intelectual y moral de una institución se debilita sólo cuando pretende estar libre de cualquier prejuicio ideológico. Es necesario desafiar a una institución así cuando se rehusa a reconocer que funciona bajo las presiones derivadas de sus fuentes de financiamiento y de la autoridad que la rige.

Tal vez no sorprenda que muchos museos rechacen indignados la idea de que presentan una visión prejuiciada de las obras bajo su custodia. Es indudable que los museos presumen de suscribirse a cánones académicos imparciales. Si bien estos esfuerzos son honorables —y la meta es válida— sufren bajo el peso de ilusiones idealistas. Un puntal teórico de esta posición meritatoria pero inalcanzable es la doctrina del siglo XIX que proponía el arte por el arte mismo. Esta doctrina tuvo una vertiente históricamente vanguardista y, sin duda, en su tiempo desempeñó un papel



inicio

índice

menú

salir

liberador. Aún hoy, en países en donde los artistas están abiertamente obligados a plegarse a políticas prescritas, esa doctrina tiene resonancias emancipadoras. El evangelio del arte por el arte mismo aísla al arte y postula su autosuficiencia, como si el arte tuviera reglas o se plegara a normas impermeables al entorno social. Los seguidores de la doctrina creen que no refleja los conflictos de sus tiempos. Es evidente que se equivocan al proponer que los productos de la conciencia pueden hacerse en aislamiento. Esta postura y lo creado bajo sus auspicios no sólo tienen implicaciones teóricas sino sociales. El formalismo estadounidense actualizó la doctrina y la asoció con conceptos políticos del “mundo libre” y del individualismo. Bajo la tutela de Clement Greenberg todo aquello que hacía referencia al mundo quedaba excomulgado del arte con el fin de evitar que el buen gusto sufriera contaminación. Lo que nació como impulso liberador se convirtió en fuerza contraria. Hoy, la doctrina les ofrece una coartada a los museos para que éstos ignoren los aspectos ideológicos de las obras de arte, así como la ideología implícita en la museografía que presenta al público. Es irrelevante que el origen de esta neutralización, bien se deba a la fuerza de la costumbre, a falta de recursos o a una postura deliberada, lo que importa es que su práctica, a lo largo de los años, constituye una poderosa forma de adoctrinamiento.

Cada museo es, forzosamente, una institución política; no importa si es privado o si se trata de la extensión de instancias del gobierno. Quienes autorizan presupuestos y determinan contratación y despido de empleados están a cargo de cada elemento de la organización...

Generalmente se requiere que, al menos frente al público, las instituciones aparezcan desligadas de cualquier partido. Pero esta política no excluye la promoción subyacente de intereses del jefe máximo. Al igual que en otros ámbitos, la industria de la conciencia conoce la agenda secreta. Aunque sería erróneo pensar que todos los ejecutivos de arte están o deben estar en contradicción con quienes sostienen su organización. Existen alianzas naturales y aun honorables, así como hay matrimonios a la fuerza o por conveniencia. Sin embargo, todos los jugadores procuran conservar la fachada serena del templo de arte.

Durante los últimos veinte años las relaciones de poder entre las instituciones del arte y sus fuentes de financiamiento se han tornado más complejas. En el pasado, instancias estatales mantenían a los museos —como en la tradición europea— y organizaciones filantrópicas o donantes marcaban el patrón en los Estados Unidos. Cuando el Congreso estableció el Fondo Nacional para las Artes en 1965, se abrió otro canal de financiamiento en los Estados Unidos. Pero los museos, al recibir subsidios públicos, se tornaron dependientes del gobierno, aunque en la práctica esta dependencia es limitada.

Asimismo, algunos museos públicos en Europa incursionaron por los caminos del financiamiento mixto, aunque en sentido contrario a los museos estadounidenses. Ahí, donantes particulares con colecciones atractivas abordaron el barco; y al igual que en los Estados Unidos, exigieron un papel en la formulación de políticas. Uno de los ejemplos recientes más espectaculares ha sido la toma de posesión literal de museos, entre otros, algunos de Colonia, Viena y Aachen, que recibieron o



inicio

índice

menú

salir

creyeron recibir donativos del coleccionista alemán Peter Ludwig. También es conocido en el Rin el intento del Conde Panza di Biumo por apoderarse del nuevo museo de Munich, cerca de la casa matriz de Ludwig; intento que frustró el director del museo, Johannes Cladders quien, además de ser firme, es un buen jugador de póquer por derecho propio. En Londres, la observación del dominio paulatino de los Saatchis sobre los Patrocinadores del Arte Nuevo de la Galería Tate y, por ende, sobre las políticas del museo concernientes al arte contemporáneo, provocan la misma fascinación y ansiedad que los movimientos del Kremlin. Un ejemplo reciente y muy notorio de la influencia de los Saatchis es la exposición Schanbel que organizó la Galería Tate en 1982, y que consistió, casi exclusivamente, en obras de la colección Saatchis. Además de ser miembro del comité directivo de los Patrocinadores del Arte Nuevo, Charles Saatchi está en el consejo administrativo de la Galería Whitechapel. Más aún, la agencia publicitaria de los Saatchis se encarga de la publicidad del Museo Victoria y Alberto, la Royal Academy, la Galería Nacional del Retrato, la Galería Serpentine y el Consejo Británico para las Artes. Es evidente que la victoria de la Sra. Thatcher —en la cual la agencia publicitaria de los Saatchis jugó un papel importante al encargarse de la imagen del partido conservador— fortaleció la posición de esta familia (y es posible que, a su vez, los conservadores ya cuenten con un poderoso agente en el interior de las salas de la Tate).

Pero, a la larga, son menos peligrosos los movimientos de estos coleccionistas (que al parecer actúan conforme a sus intereses y se autoerigen pirámides al intentar su dominio sobre instituciones “selectas”) que el arribo desconcertante de financiamiento corporativo

para las artes —aunque, a primera vista, este último parezca más inocuo. En los Estados Unidos, hacia fines de la década de los sesenta, se inició el financiamiento corporativo a gran escala, fenómeno que se ha extendido rápidamente por Europa y Gran Bretaña. Todos los programas ambiciosos de exposiciones que no podían costearse a través de los canales tradicionales obligaron a los museos a solicitar apoyo corporativo. Pero conforme las exposiciones y sus catálogos se tornaron más lujosos el público comenzó a exigir más. Esta espiral creciente fomentó la creencia en el público de que sólo las extravagancias hollywoodescas valían la pena y daban un sentido cabal del arte. La presión de taquilla resultante obligó a los museos, que aún conservaban su independencia, a buscar apoyo corporativo. Pero llegó la recesión de las dos últimas décadas. Muchos donantes particulares ya no pudieron contribuir al ritmo anterior y la inflación erosionó el poder de compra. Para agravar la situación económica, muchos gobiernos, al enfrentarse a déficit cuantioso, con frecuencia debido al incremento en presupuestos militares, suspendieron subsidios destinados a servicios sociales y artes. De nuevo, los museos no tuvieron más remedio que recurrir a las corporaciones. El presidente Reagan y la Sra. Thatcher, al convertir sus inclinaciones ideológicas en políticas nacionales, alentaron al llamado sector privado a que cubrieran las áreas económicamente desprotegidas.

Ahora bien ¿por qué los ejecutivos se han mostrado más receptivos a las solicitudes económicas de los museos? Durante la década intranquila de los sesenta, los más astutos empezaron a comprender que la participación corporativa en las artes era demasiado importante para dejarla en manos de la esposa del director. Ajenos a su amor o indiferencia por las artes, cayeron en la



inicio

índice

menú

salir

cuenta de que la implicación de la compañía en el arte traería consigo ganancias sin proporción a la inversión. Esta política no sólo atraería a personal refinado sino que además ayudaría a proyectar la imagen de la compañía como buen ciudadano corporativo y anunciaría sus productos; en suma, beneficios que impresionarían a inversionistas. Los ejecutivos con más visión previeron que los nexos de su compañía con el arte altamente prestigiado eran medios sutiles pero eficaces para influir en las decisiones del gobierno. Estas relaciones podían abrir puertas, facilitar la aprobación de leyes favorables y servir de protección contra el escrutinio y la crítica de la conducta corporativa.

Es innegable que los museos no están ciegos respecto a estas cuestiones. Por ejemplo, un folleto con el sugerente título de “Los negocios detrás del arte conocen el arte de los buenos negocios” publicado por el Museo Metropolitano de Nueva York, corteja a posibles patrocinadores corporativos al asegurarles que: “El patrocinio de programas, exposiciones especiales y servicios brinda muchas oportunidades para desarrollar relaciones públicas, que con frecuencia responden imaginativamente y con eficacia de costos, a un objetivo específico de mercado; particularmente en aquellas áreas donde son fundamentales las relaciones internacionales, gubernamentales o con el consumidor”.

...Luke Ritter, como director saliente de la Asociación Británica de Negociantes Patrocinadores de las Artes, lo sabe bien. Recientemente afirmó: “Hace unos cuantos años las compañías creían que patrocinar las artes era un acto de caridad. Ahora se percatan de otro aspecto: es una herramienta que pueden usar, de varias maneras, en la promoción de

sus corporaciones. Ritter, en obvia sintonía con su Primera Ministro, ha sido nombrado Secretario General del Consejo Británico para las Artes.

Los directores de relaciones públicas de las corporaciones saben que los mayores beneficios publicitarios se derivan de eventos altamente visibles, de exposiciones que atraen a públicos numerosos y que reciben extensa cobertura. Estas exposiciones se basan en mitos y los crean; en síntesis: garantizan el éxito. Mientras una institución no impida la intervención de la compañía en el manejo de prensa, carteles, anuncios, y el catálogo, la respuesta de financiamiento a cualquier extravagancia será generosa. Muchas compañías pagan gustosas la publicidad del evento (que generalmente incluye el logotipo de la compañía), aunque la cantidad por este rubro se equipare a los fondos que invierten en la propia exposición. Estas compañías tienden a buscar eventos “excitantes”, adjetivo de uso cada vez más frecuente en los boletines de prensa y catálogos de los museos.

Los administradores de los museos, por su parte, han detectado el tipo de exposición que atrae más al patrocinio corporativo; como también saben que es necesario mantener a sus instituciones bajo los reflectores. En la actualidad, la mayoría de las exposiciones de los grandes museos en Nueva York se presentan bajo auspicios corporativos. Las instituciones en Londres pronto seguirán esta pauta. El Museo Whitney ha ido más lejos. Ha establecido sucursales en las instalaciones de dos compañías. Es justo suponer que los proyectos de exhibiciones que no satisfacen los criterios corporativos se desechan y jamás se vuelve a saber nada al respecto. Seguramente las exposiciones que pudieran



inicio

índice

menú

salir

propiciar una toma de conciencia crítica, presentar productos de la conciencia de manera dialéctica en relación con el mundo social o que pudieran cuestionar relaciones de poder tienen pocas oportunidades de ser aprobadas; no sólo porque no podrían atraer financiamiento corporativo sino también porque pondrían en peligro las relaciones con patrocinadores potenciales para otras exposiciones. Consecuentemente, la auto-censura está en un periodo de florecimiento. Sin necesidad de ejercer presión directa, las corporaciones han ganado el veto en los museos, a pesar de que su contribución económica sólo cubra parte de los costos de una exposición. Conforme a las circunstancias estas erogaciones son deducibles de impuestos al igual que los gastos de representación o las contribuciones a fondos de caridad. En otras palabras, el ciudadano contribuyente paga parte de los gastos. En efecto, los contribuyentes comunes son patrocinadores involuntarios de políticas corporativas que, en muchos casos, son perjudiciales a su salud, seguridad, bienestar general y que entran en conflicto con su ética personal.

Debido a la tibieza de la cobija corporativa, los ejemplos obvios de interferencia directa son raros y es difícil de rastrear el creciente dominio sobre el desarrollo de los museos; casi ni se percibe el cambio de clima y cuando se detecta, no se registra como amenazador. Decir que este cambio puede tener consecuencias más allá de los confines de la institución y que afecta, ahora y en el futuro, el tipo de arte producido, suena exagerado. La ingenuidad de los museos o bien su necesidad o afición al financiamiento corporativo han tornado resbaladizo su camino y están en peligro de convertirse en agentes de relaciones públicas y aliados ideológicos

al servicio de las corporativas. Los ajustes que hacen los museos al seleccionar y promover las obras en exhibición y la forma de su montaje crean un clima que apoya la distribución del poder y el capital prevaleciente y persuade a la población de que el *statu quo* es el orden natural y el mejor. En vez de alentar la conciencia crítica e inteligente, los museos tienden a fomentar el apaciguamiento.

Quienes colaboran con los ejecutivos corporativos de relaciones públicas rara vez se consideran promotores del conformismo. Por el contrario, generalmente están convencidos de que sus actividades están encaminadas a satisfacer intereses del arte. La sobrevivencia de este tipo de museo se asegura sólo en la medida en que se considere al arte como entidad mítica que está por encima de intereses mundanos o conflictos ideológicos. Y cuando el producto de la industria de la conciencia juega este papel equívoco sienta la base indispensable para que las corporaciones actúen a través de estrategias de persuasión.

Si los museos se adaptan a los gobiernos, a las ansias de poder individuales o a las grandes corporaciones, están involucrados en el negocio de modelar y canalizar la conciencia. Aunque no estén de acuerdo con el sistema de creencias dominante, son limitadas sus opciones de alejarse y de promover una toma de conciencia alternativa. Con frecuencia se arriesgan la vida de la institución y el futuro de los empleados. Sin embargo, en sociedades no dictatoriales los medios de producción de la conciencia no están en una sola mano. El grado de elaboración que se requiere para difundir una interpretación particular del mundo también puede aplicarse a cuestionar esa interpretación y, al mismo tiempo, ofrecer otras versiones. Sin embargo, las



cosas no están congeladas, como lo indican las enormes sumas invertidas en relaciones públicas y en propaganda gubernamental. Las constelaciones políticas cambian y aun existen zonas ajenas a las corporaciones y en número suficiente para perturbar la corriente principal.

Para los museos nunca fue fácil mantener y preservar cierto grado de automanejo y de integridad intelectual. Se requiere de cautela, determinación, inteligencia y un poco de suerte. Pero eso es lo que exige en todo momento una sociedad democrática.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

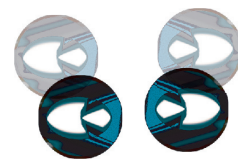
37. *Las contradicciones internas*

Lanfranco Binni y Giovanni Pinna, *Museo*,
Garzanti, Milán, 1975.

En realidad en todo país existe un estrecho vínculo entre la cultura oficial, ligada al poder político, y el propio poder, político, entendido no tanto como poder en sí mismo cuanto como modo de entender el Estado. Así, por ejemplo, en países donde rige una concepción privada del Estado, de la que deriva siempre una insalvable fractura entre poder político y ciudadanos, existe en todos los casos una cultura oficial que difícilmente se identifica con el sustrato natural, popular, y que se atrincherará por ello tras aspectos culturales falsos. En tales países el museo no podrá sino expresar la fractura entre Estado y ciudadano, o sea la distancia a que se halla el sustrato social del país de la cultura oficial. Es en tales países donde el museo inmóvil, hecho por objetos y no de ideas, el museo verticalista de total propiedad del Estado, el museo proteccionista desligado de la realidad cultural del territorio,

encuentra su sede natural. En tales países el museo cerrado a los ciudadanos, administrado y manejado con decisión que tienen el sabor de imposiciones, protector, no esclarecedor profundamente inútil para la mayor parte de los usuarios, es una institución sólida, difícil de cambiar. Es una institución que sigue siendo mantenida en pie apuntalando su vacío interior con una clase intelectual incapaz de encontrar una vinculación con la realidad, una clase que se ubica siempre, precisamente por incapacidad, por encima de esa sociedad con la que no puede identificarse.

De esta clase de intelectuales ligados a la política o a la idea política dominante salen habitualmente quienes actúan en los museos; a ellos es confiado por el nuevo amo la tarea de conservar las instituciones públicas, como a los fieles estudiosos era confiada por los



príncipes la misión de ordenar las antiguas colecciones privadas.

...Se podrá así recomendar la especialización técnico cultural de los operadores de museos, el conocimiento de fondo del material sobre el que deben actuar, el dominio de las técnicas de exposición, pero nunca se podrá dar indicaciones acerca de la actividad cultural que están llamados a desarrollar, ya sea por la imposibilidad de incidir sobre estas elecciones nacionales de política cultural antes señaladas o bien porque —como veremos mucho mejor en seguida— la variabilidad del vínculo museo-territorio y la variabilidad del propio territorio no permiten reglas universales de intervención cultural.

Al considerar, en efecto, el rol eminentemente político de las instituciones públicas, tales como los museos, no se puede pasar por alto la evidencia del doble aspecto que asume el rol de los operadores de museos; un aspecto exquisitamente cultural y un aspecto eminentemente cultural-político. Y es precisamente este último el que parece tener la mayor incidencia en el conjunto de las actividades de las instituciones.

Resulta indispensable, en efecto, considerar aquí lo que teóricamente puede ser la esencia cultural de un operador de museo, potencialmente dividido —cuando se trata de un operador valioso— entre dos tendencias aparentemente irreconciliables: las propias necesidades culturales, o sea su cultura individual, y la cultura que debe expresar en la actividad de la institución, una especie de política cultural impuesta, no siempre de modo evidente, por la realidad política en la que opera, una política cultural que, sin embargo, nace a veces espontáneamente, por

conformismo. El problema de quienes operan intelectualmente en los museos reside precisamente en este conflicto, en la conciliabilidad o no de la cultura del individuo con la cultura que la institución museo quiere expresar.

Es claro, no obstante, que tal problema no siempre existe, puesto que no siempre hay en el individuo un conflicto cultural, ya que a veces el conformismo es de tal magnitud que sofoca las latentes necesidades culturales, puesto que finalmente la identificación entre cultura individual y cultura oficial puede volverse total. Cuando este problema existe resulta, a mi parecer, imposible de resolver, en virtud de que el poder debería renunciar a sí mismo, a la cultura oficial, en favor de la individualidad de cada uno.

Lo que pesa este conflicto, latente o no, sobre las actividades y la incidencia cultural de las instituciones museales es fácil mente demostrable. La represión cultural del personal de los museos, que, repito, puede estar constituida simplemente por una condescendencia conformista de los individuos hacia la cultura oficial, o simplemente por su encuadramiento en esquemas rígidos de comportamiento cultural, puede conducir a la construcción de esos museos inmóviles de los que hablamos.

La demostración de lo que digo puede partir, por ejemplo, del análisis del caso italiano, del análisis de los diferentes comportamientos de los operadores de museo en relación con diversas realidades políticas y administrativas. El caso italiano es rico en contradicciones y se muestra lacerado entre el centralismo absolutista y la tendencia histórica a la autonomía local. Es un caso anómalo si se quiere en que chocan las dos opuestas tendencias, y donde la parte culturalmente mejor está

inicio

índice

menú

salir



constituida, históricamente, por las culturas provinciales, limitadas pero bastante más vivas y más ligadas a las diversas realidades sociales del país.

Es entonces precisamente contra la investigación científica entendida como liberación de la individualidad cultural, y por consiguiente como liberación de la potencialidad cultural del museo, que se yergue el muro del poder, que tiende, por autoconservación, al empleo de las instituciones más como centros de consolidación de la cultura oficial que como centros útiles a la comunidad.

Sólo desde esta inserción en la vida cultural, desde esta participación en el origen de los acontecimientos, pueden desarrollarse, en quienes trabajan en los museos, aquellas capacidades que considero son las cualidades profesionales esenciales. Así, la capacidad de absorción cultural no es sino la capacidad de insertarse en el interior de los movimientos culturales de la comunidad, o mejor aún, de ser parte integrante de tales movimientos (y por lo tanto de la comunidad), de llegar a comprender los acontecimientos, a seguir los cambios sociales o científicos, los movimientos culturales en el sentido más amplio de la palabra.

De esta capacidad de absorción debe derivar, en gran medida, la capacidad de insertar lo particular en lo general que, en síntesis, no es otra cosa que la capacidad de extraer de cada acontecimiento indicaciones de orden general.

A estos dos aspectos fundamentales, el intelectual que opera en el museo debe añadir una gran capacidad de reelaboración cultural, o sea, en la práctica, la capacidad de musealizar el patrimonio de objetos que constituyen las colecciones del instituto, utilizando los objetos mismos como medio de expresión de ideas, ya sea en sentido histórico, como documentos de la historia humana en todas sus expresiones y como testimonios indispensables para la reconstrucción de la cultura (o sea de la sucesión de las culturas) de la comunidad, o bien proyectando el museo hacia el futuro, como base de partida para un ulterior desarrollo cultural de la comunidad.

Por último, ¿qué reelaboración del material se efectúa en los museos de arte, sean pinacotecas, museos de arte aplicada u otros? La incidencia cultural de estas instituciones es sin duda la más débil, si por incidencia cultural se entiende la acción del museo sobre la cultura de la comunidad. Se trata de instituciones donde parece tener importancia sólo el objeto como tal, como fin en sí mismo, donde parece que la obra de arte debe ser considerada un acontecimiento tan elevado y distante como para no poder tener vínculos con la historia, con la estructura social, con la cultura del territorio que la ha generado. Y, sin embargo, sabemos que no es así; sabemos que el museo mismo no puede considerar, y no considera su material tan extraño a la realidad. Pero sabemos también que existe un freno para que todo esto aflore al exterior de la institución.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

38. *La mecánica de la exclusión*

Pierre Bourdieu y Alain Darbel. *L'amour de l'art*,
París, Minuit, 1969. p. 165.

Si el amor al arte es la señal de la elección que separa como con una barrera invisible e infranqueable a los elegidos de los no elegidos, se comprende que los museos traicionen, en

los menores detalles de su morfología y de su organización, su verdadera función que es la de reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en los otros el sentimiento de exclusión.



inicio

39. *Por un credo más allá de lo social*

índice

menú

salir

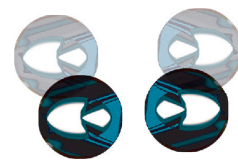
Hoy en día un museo es muchas cosas; entre otras, es casa de tesoros, escuela iglesia y campo de batalla. Como casa de tesoros reúne objetos que se depositan para enriquecimiento del público, honra del donante, o de ambos. Los objetos dispuestos en una secuencia adecuada narran la historia de la humanidad. Y, debido a que estos objetos están hechos con amor, cuidado y orgullo, hablan con ardor, dignidad y honestidad. El tesoro debe conservarse y aumentarse. Asimismo, debe estar protegido de la infiltración de materias despreciables, alejado de asociaciones con objetos indignos, indignos porque muestren una falla inherente, alguna debilidad que les impida narrar la historia como debe narrarse.

Sin embargo, en la actualidad, los tesoros de museo no deben permanecer enterrados; es necesario contar la historia, enseñarla. El

Thomas M. Messer "What should a Museum be?"
en *Art in America*, núm. 2, 1961, pp. 23 y ss.

museo se ha convertido en escuela y el maestro se enfrenta a una tarea difícil. El objeto es mudo, se intimida frente a las palabras y se repliega en un silencio protector. Es necesario hacerle hablar, pero con suavidad, pues rehuye la tosquedad y sabe defenderse. Por lo tanto, es necesario encontrar el margen es trecho en donde las cosas y las palabras tienen significados afines, para así enriquecer gradualmente la familiaridad con estas formas del lenguaje mudas, ocultas.

A menudo estas formas fueron concebidas como respuesta a exigencias modestas. Necesidades utilitarias, lúdicas o bien ornamentales pudieron determinar su nacimiento. Pero si su concepción fue clara y su ejecución magistral, el resultado es irresistible. Las formas se convierten en vehículos del pensamiento y la emoción; son la manifestación visible



de la realidad de una época. En el contexto de la caracterización de Malraux sobre un diálogo impresionante en el que las formas se enlazan a través de las épocas, surge inevitablemente la imagen de los museos y las iglesias.

Por último, los museos —en especial los de arte contemporáneo— son campos de batalla en donde las formas son las armas y el fin y los medios son el botín. Las formas, en su tiempo, se convierten en vehículos para ideas, ideales e ideologías. Una forma particular hace causa común con otra afín y se asienta con más poder cuando se convierte en idioma o estilo. En la actualidad los museos se hallan en el fragor de la batalla y, para bien o para mal, ejercen más influencia sobre la obra.

En lo que concierne a la estrategia, existen opciones: la primera es el concepto ilimitado de neutralidad que busca todos esos remedios que, para perjuicio del arte, con frecuencia pertenecen al reino de la política. La segunda se refiere a la posibilidad de aliarse a una fuerza contendiente y aceptar el dogma dominante. La última opción —la más importante— es la búsqueda de un credo más amplio que esté por encima de la batalla, debido a que rechaza la línea de combate. Es un credo que obtiene su fuerza de las formas mismas y cuyo propósito es separar lo duradero de lo transitorio.

Hoy, el museo es —y probablemente deba ser— campo de batalla, iglesia, escuela y casa de tesoros...

inicio

índice

menú

salir



inicio

40. Un detonante de la compra de arte

índice

menú

salir

En 1947 inicié mi colección de arte del siglo xx. Durante varios años mis adquisiciones se han ubicado en el campo de la pintura y la escultura contemporáneas.

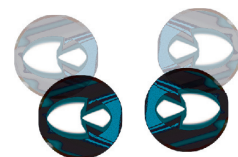
El placer que he derivado de esta actividad me ha llevado a convertirme en un proselitista de vivir rodeado de arte. De buen grado he compartido mi colección con el público, se ha exhibido parte importante y varias obras se encuentran ahora en distintos museos del país.

Como resultado de las numerosas preguntas que se me han formulado durante estas exposiciones, he caído en la cuenta de que la gente está ansiosa por experimentar el placer de “vivir rodeado de arte”. Pero muchas personas se inhiben por desconfianza en su gusto y juicio. Temen que la obra no tenga valor a menos que haya sido creada por un artista de reputación.

Larry Aldrich. “What should a Museum be?” en *Art in America*, núm. 2, 1961.

Asimismo, existe un grupo numeroso que rara vez visita un museo porque lo intimida la atmósfera austera que poco ayuda a disfrutar con el contacto de las obras de arte. Creo que los museos pueden y deben encontrar un camino para llegar a estas gentes; además, deben dirigir esfuerzos para convertir el interés de la gente en acciones tendientes a adquirir pinturas y esculturas.

Me pregunto si acaso la gente no establecería relaciones y respondería más fácilmente al arte si pudiera verlo en una atmósfera más “habitabile” en vez de entrar en contacto en las áreas amplias y de techos altos que se encuentran en la mayoría de los museos. ¿Acaso es muy difícil que los museos diseñen salas, bibliotecas, comedores, que sirvan para exhibir obras de arte contemporáneas? Las obras podrían estar a la venta. Creo que



los directores de museos estarían sorprendidos por la respuesta favorable a una muestra con estas características.

Me intereso por el mueble estadounidense e inglés del siglo XVIII y, con frecuencia, durante mis visitas al Museo Metropolitano he pensado que sería fascinante montar una exposición de arte contemporáneo en las extraordinarias salas del ala americana.

Los museos se han convertido en algo más que una bodega de arte; en la mayoría de las ciudades se han tornado en centros culturales. ¿Sería posible que los museos añadieran un departamento dedicado a guiar y aconsejar

al neófito? Creo que esta función es necesaria pues el neófito desconfía de las observaciones que puede hacer un comerciante de arte; en cambio, no dudaría de la opinión del personal de un museo. Una actividad valiosa que puede realizar la mayoría de los museos es ofrecer consulta gratuita en asuntos concernientes al arte.

En la actualidad, la posesión de obras de arte no rebasa los medios de la mayoría de la gente. Creo que una tarea de los museos es atraer a la gente, primero, para que vea y después para que se familiarice con el arte y, más tarde, debe alentarla para que adquiera obras y así disfrute del placer de vivir rodeada de arte.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

41. *El placer de los elegidos*

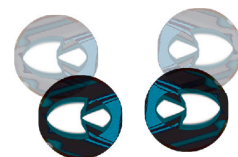
Georges Wildenstein. "What should a Museum be?" en *Art in America*, núm. 2, 1961.

El objetivo principal de los museos debe ser la exhibición de obras maestras que provoquen en el visitante el placer estético, entusiasmo artístico y sensación de serenidad eufórica que produce una obra de arte perfecta en alguien que sabe apreciarla y disfrutarla. En gran medida, también, es función del museo formar e instruir a aquellos para quienes se estableció el museo. No es posible subestimar el papel que juegan conferencias, visitas guiadas y explicaciones grabadas que se transmiten en aparatos individuales, como las usadas por primera vez en la Galería Nacional de Washington. Algunos museólogos imaginativos, al cobrar conciencia de que nunca es demasiado temprano para iniciarse en la apreciación del arte, han instrumentado programas elaborados y con mucho personal para los miembros jóvenes de sus instituciones. Los museos para jóvenes, desconocidos en Europa, forman el

hábito de visitar museos, al acostumbrar a los jóvenes a examinar objetos, enseñar las técnicas implícitas e iniciarlos en la definición de la belleza.

Para el conocedor, para el amante del arte, el estudioso, el pintor o el comerciante de arte, el museo es una fuente de estudios comparativos que les permiten apreciar, en su justo valor, las obras que poseen o que estudian. Deben estar representadas todas las escuelas y tendencias del pasado para ofrecer al visitante el panorama más completo posible sobre la historia del arte. De tal suerte que la selección de obras que presenta un museo debe basarse en el ideal de objetos, es decir, en aquellos que sean los más bellos y característicos disponibles.

El museo también debe ser una especie de texto pictórico que le enseñe al estudiante la



historia de antiguas civilizaciones, en términos de historia del gusto.

Por último, el museo es —y este punto no puede subrayarse suficientemente— un ejemplo para los artistas. Por eso se crearon los museos

en los siglos XVIII y XIX. Los museos no deben seguir la corriente de moda, sino considerarse reservas permanentes de valores probados, de obras de la mayor significancia; obras en las que el hombre ha evidenciado su lucha por alcanzar la perfección divina.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

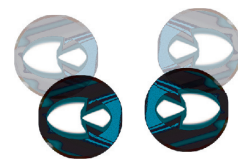
salir

42. *El éxtasis a cualquier precio*

Robert Motherwell. “What should a Museum be?” en *Art in America*, núm. 2, 1961.

Me gustan los museos que muestran la obra de un solo hombre, o de una serie de artistas pero en profundidad, no porque me interese especialmente en la identidad o la gloria de un determinado hombre —todos los hombres de estatura son de interés, aunque no ofrezcan el mismo interés visual. Se debe a que me opongo firmemente a la tendencia actual en los museos (que se muestra en la sociedad en general) de reducir sus obras de arte a *objetos*. Uno de los enemigos más peligrosos del arte se halla en el interior de los museos, se trata del conocedor, el afectado aprendiz, que si bien tiene buen gusto, *discrimina objetos*.

El Museo Metropolitano es un Parke-Bernet mayor; la colección de la Galería Nacional de Washington, y su forma de exhibirla, hubiera podido compararse con la de Hermann Goering si éste hubiera tenido los medios y el tiempo necesarios para reunirla. Es difícil encontrar un sitio en donde el arte se muestre como arte, que provoque éxtasis visual o, como dijo Picasso, que la emoción producida por la obra sea tal, que el espectador no se percate de la técnica. ¿Acaso la universidad de Princeton o el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York son sitios en donde se aprenda el éxtasis?



inicio

índice

menú

salir

43. *Del museo a su casa*

Edward Stone Durell. "What should a Museum be?" en *Art in America*, núm. 1, 1960.

Pienso que una de las justificaciones fundamentales del museo de arte es estimular en el visitante promedio el deseo de poseer obras de arte originales que pueda disfrutar en su casa, oficina o club. Quizá la concepción actual del museo moderno ha perdido de vista este objetivo, y la galería moderna se ha convertido en una clínica académica para los iniciados.

Si bien el carácter clínico y aséptico puede ofrecer las condiciones impersonales y técnicas necesarias en el examen de obras de arte, no se asemeja en nada a la atmósfera del que debe ser el destino último de las obras de arte: el hogar estadounidense. Al procurar esta meta nos alejaremos no sólo de los viejos museos, recipientes monumentales y solemnes del arte, sino también de la concepción impersonal que priva hoy en día.



inicio

índice

menú

salir

44. Todos para uno

Alexander Elliot. “Notes toward an Ideal Museum” en *Art in America*, núm. 1, 1960.

Lejos estamos de contar con un ideal museográfico común, lo que es un acierto. Pero, si queremos claridad, al parecer, es necesario abordar el problema desde una óptica personal. En mi opinión entre los millares de exposiciones que he visto, sólo una docena se mostraba con un montaje ideal. Quizá la mejor fue la primera. Hace aproximadamente veinticinco años se presentó en el Museo de Smith College una sala pequeña de pinturas cubistas de primera. Si se lleva a cualquier niño que guste de usar sus ojos y se le deja solo toda una tarde en una exposición tan modesta y reveladora como aquélla, se contribuye a su educación. Ahora, al recordar, puedo señalar cinco factores que hicieron imborrable esta experiencia: en primer término, la calidad de las obras expuestas; en segundo lugar, el elemento de novedad para mí; en tercero, el número limitado de obras y su cohesión como grupo; en cuarto lugar, el

hecho de que nadie se acercara a interrumpirme en mi contemplación; y por último, que nadie me apresurara a salir.

Califico como óptimas esas condiciones para el visitante de museos, pero ¿están dispuestos a aceptarlas los directores de museos? Concuerdan en lo que se refiere a calidad y novedad, cuando es posible (ya que todas nuestras experiencias estéticas más depuradas consisten en el descubrimiento de lo mejor), pero quizá los directores de museos duden ante la idea de la modestia, de mantener la exposición reducida y directa. Las exposiciones pequeñas no dan origen a grandes reputaciones. Por último, mis dos condiciones restantes, evitar las multitudes y el apresuramiento, se oponen por completo a la práctica actual de medir las exposiciones conforme a los resultados de la “taquilla”.



inicio

índice

menú

salir

Es difícil exagerar los perjuicios del criterio de taquilla. Da origen a exposiciones llamativas y de dimensiones circenses, por las que se obliga a circular al público como en manada. Es cierto que los visitantes quizá salgan con una idea general de lo que vieron —suficiente para una conversación de cocktail y aun para emitir un juicio superficial. Pero con frecuencia la memoria visual no es capaz de recordar una obra en su totalidad. Es indudable que el arte es una experiencia personal, es la huella imborrable que deja la contemplación de un solo objeto en un solo individuo. Las exposiciones deben planearse con un solo individuo siempre en

mente, para encender una vez una chispa en una sola persona, otra chispa en otra persona, y así sucesivamente. Si esta proposición parece extraordinaria, basta con recordar la manera en que opera la televisión...

En una sociedad seria el museo podría contar con espacio para almacenamiento y, orientado hacia el norte, unos cuantos estudios pequeños inundados por luz natural y por mobiliario: un caballete, un pedestal, una silla y un catálogo. Cada hora un custodio se encargaría de cambiar el objeto de contemplación y de sustituirlo por el siguiente objeto solicitado...



inicio

índice

menú

salir

45. *El purificador de conciencias*

Georges Bataille “Museo” en *Documents*, núm. 5, París, 1930, citado por L. Binni y G. Pinna. *Museo*, Milán, Garzanti, 1975.

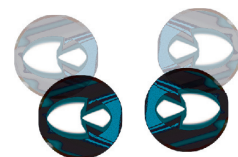
Según la *Grande Encyclopédie*, el primer museo en el sentido moderno del término (o sea la primera colección pública) habría sido fundado el 27 de junio de 1793 en Francia por la convención. El origen del museo moderno estaría pues ligado al desarrollo de la guillotina.

El desarrollo de los museos ha superado evidentemente las esperanzas más optimistas de los fundadores. No sólo el conjunto de los museos del mundo representa hoy un depósito colosal de riquezas, sino que, sobre todo, el conjunto de los visitantes de los museos del mundo representa, sin ninguna duda, el más grandioso espectáculo de una humanidad liberada de las preocupaciones materiales y consagrada a la contemplación.

Es necesario tener en cuenta el hecho de que las salas y los objetos de arte no son sino un con-

tinente cuyo contenido está constituido por los visitantes: es el contenido lo que distingue a un museo de una colección privada. Un museo es como el pulmón de una gran ciudad: la multitud afluye cada domingo al museo como la sangre, y sale de él purificada y fresca. Los cuadros no son sino superficies muertas, y es en la multitud donde se producen los juegos, las explosiones, las reverberaciones de luz descritas técnicamente por los críticos autorizados. El domingo, a las cinco, a la salida del Louvre, es interesante admirar el flujo de los visitantes visiblemente presos del deseo de ser en todo similares a las celestiales apariciones que han arrobado a sus ojos.

El museo es el espejo colosal en que el hombre finalmente se refleja y se mira en todos sus aspectos, se encuentra literalmente admirable y se abandona al éxtasis de que hablan todas las revistas de arte.



El museo hacedor de conciencia

inicio

46. *Los museos deben capacitar para actuar sobre la realidad*

índice

Iker Larrauri. “México, país museo”, extractos de una conversación con Iker Larrauri en *Artes Visuales*, núm. 11, México, julio-septiembre de 1976.

menú

En el momento actual la gran mayoría de los museos del mundo y de México, sufre una situación de crisis cuya principal característica es la falta de correspondencia entre la orientación, organización y expresión de sus contenidos y las condiciones sociales dentro de las cuales actúan. Esta desvinculación de los museos respecto a los fenómenos sociales que producen principalmente por los rápidos y necesarios cambios de las estructuras y relaciones dentro de la sociedad y entre las naciones, es cada día más aguda y evidente. En México, los problemas que actualmente enfrenta el país y que afectan fundamentalmente a los grupos mayoritarios y más necesitados de la población, no se expresan ni se explican en los museos. El carácter elitista de éstos se manifiesta en su incapacidad para responder adecuadamente a los intereses sociales de aquéllos a quienes pretenden servir, ya que lejos de ofrecer una interpretación cultural que pudiera contribuir a la realización de justas aspiraciones colectivas dentro de las ten-

dencias más progresistas, en ellos se sigue dando la visión de la realidad que más conviene a los intereses de los grupos que tienen en sus manos y controlan la riqueza y los conocimientos.

Los museos del INAH deben concebirse como factores de concientización social cuya acción tiende a capacitar a los individuos para actuar e influir en los procesos que les afectan en lo personal, socialmente y en relación con su ambiente. Deben ofrecer una visión realista y crítica de los acontecimientos que ayude a comprender y valorar situaciones y problemas actuales de cuya solución dependen el logro de condiciones de vida más justas y favorables para todos y la posibilidad de realizar los cambios cualitativos necesarios en las relaciones y las instituciones sociales existentes. Asimismo, deben aportar elementos de juicio para una mejor apreciación de la obra que han producido otros hombres y para entender y evaluar concepciones y formas culturales ajenas.

salir



inicio

índice

menú

salir

47. La función histórica del museo

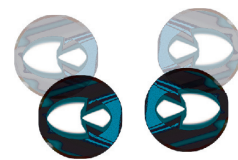
John Berger. "The Historical Function of the Museum" en *The Momento of Cubism and Other Essays*. Londres, Weidenfeld Nicolson, 1969, pp. 35-40.

En el mundo entero, los museólogos especializados en museos de arte (salvo tres o cuatro excepciones) no tienen los pies en la tierra. Habitan castillos en el interior de sus museos o, si sus intereses se orientan hacia el arte contemporáneo, viven en fortalezas a la manera del Guggenheim. Nosotros, que formamos el público, entramos a las horas de admisión, nos aceptan como una necesidad diurna, pero los museólogos ni en sueños consideran que su trabajo se inicia con nosotros.

Sus preocupaciones están centradas en el aire acondicionado, el color de los muros, la disposición museográfica, el origen de las obras y los visitantes distinguidos. Y quienes están ligados al arte contemporáneo se preocupan por lograr el equilibrio justo entre discreción y valor.

Hay modificaciones en la conducta individual, pero los museólogos, como grupo, se muestran paternalistas, esnobs y perezosos. Creo que estos rasgos son resultado de la continua fantasía que los alimenta, en mayor o menor grado. Es una fantasía tejida en torno a la idea de que se les ha pedido que acepten como gran *responsabilidad cívica* el prestigio derivado de la custodia de obras de arte.

Consideran, en primera instancia, que las obras a su cargo son propiedades y, por ende, deben ser poseídas. Muchos museólogos creen que es mejor que el Estado sea propietario de las obras a que éstas pertenezcan a colecciones particulares. Pero siempre las consideran propiedad. Por lo tanto, es necesario que alguien represente en forma honoraria la relación de propietario frente al objeto poseído. El concepto de que las obras de arte, antes de ser



propiedades, sean expresiones de la experiencia humana e instrumentos del conocimiento, les resulta desagradable porque amenaza lo que se han construido a partir de su posición como museólogos.

inicio

Mis propuestas seguramente serán tachadas de envidiosas ya que el “mundo de los museos” es un sector importante del “mundo del arte” y éste ha logrado reunir, en los últimos años, considerable poder diplomático y comercial. No obstante, mis consideraciones son resultado de años de trato con directores de museos europeos, tanto en países capitalistas como socialistas. En este renglón, Leningrado es igual que Roma o Berlín.

índice

Sería absurdo sugerir que la actual labor de los museólogos es inútil. Conservan —en el sentido amplio de la palabra— lo que ya está ahí y algunos realizan adquisiciones inteligentes. Su papel, si bien no es inútil, es inadecuado. Y es inadecuado porque ha envejecido. Su visión del arte es una fuente obvia de placer que atrae a quienes tienen buen gusto; sus conceptos sobre apreciación se fundamentan en el dominio del *connoisseur*, es decir, en la capacidad para comparar un producto con otro, dentro de un espectro muy reducido. Todas estas nociones tienen su origen en el siglo XVIII. Su sentido de responsabilidad cívica que, como hemos visto se ha transformado en prestigio honorario, y su visión del público como masa pasiva a la que es necesario facilitarle el acceso a obras de arte dotadas de valor espiritual, no es más que un concepto que se inserta en las obras públicas y de caridad del siglo XIX. En la actualidad, quien quiera que, sin ser experto, visita un museo, experimenta la sensación de verse reducido a un depauperado cultural

menú

que recibe caridad, mientras que, al mismo tiempo, el elevado índice de ventas de libros de arte de quinta categoría refleja la consecuente creencia en el autodidactismo.

La influencia del siglo XX sobre el pensamiento de los museólogos se ha limitado a la decoración o las innovaciones técnicas que facilitan la entrada del público en sus dominios. En un libro publicado hace pocos años, escrito por un importante museólogo francés, se sugería que el museo del futuro estará totalmente mecanizado: los visitantes tomarán asiento frente a una especie de banda sinfín vertical por la que desfilarán las obras. “De esta manera, en noventa minutos, mil visitantes podrán ver mil pinturas sin abandonar sus asientos”. El concepto de Frank Lloyd Wright sobre el Museo Guggenheim en Nueva York como una máquina para ver pinturas es sólo un ejemplo más elaborado de esta misma actitud.

¿En qué radica la actitud verdaderamente moderna? Es evidente que cada museo presenta problemas diferentes. La solución que se adapta a una ciudad de provincia puede resultar absurda para la National Gallery. Por el momento, sólo podemos revisar principios generales.

El primer paso es un esfuerzo de la imaginación que contradiga toda la tendencia contemporánea en el mundo del arte: es necesario liberar a las obras de arte de la mistificación que se les adjudica en tanto objetos de propiedad. Sólo entonces es posible verlas como testimonio del proceso de su propia creación, en vez de considerarlas como productos; verlas en términos de acción en vez de logros acabados. La pregunta ¿qué implica su factura? sustituye a la pregunta del coleccionista: ¿qué es esto?

salir



inicio

índice

menú

salir

Cabe destacar que este cambio en el énfasis ya afectó profundamente al arte. A partir de la pintura de acción o *Action painting*, los artistas han mostrado una preocupación creciente por revelar el proceso, más que por llegar a una conclusión. Harold Rosenberg, portavoz de los innovadores estadounidenses, lo explica en términos sencillos: “La pintura de acción... indicó un motivo nuevo en la pintura del siglo xx: el de servir como medio de la propia recreación del artista y como evidencia, para el espectador, del tipo de actividades que implican esta aventura”.

El énfasis nuevo es resultado de una revolución en nuestra forma general de pensar e interpretar. El proceso ha borrado todos los estados fijos; el atributo humano supremo ya no es el conocimiento como tal, sino la propia conciencia del proceso. Los artistas más originales de los últimos veinticinco años han sentido el efecto de esta revolución con más fuerza que el resto de la gente; pero debido a que se han sentido aislados en una sociedad indiferente (y cuando llega el éxito no desplaza esta indiferencia), no han podido encontrar contenido alguno de su arte nuevo, excepto su propia soledad. Esto explica el poco interés por su arte; pero también la importancia de sus hallazgos.

En términos prácticos significa que, en el museo moderno, las obras de arte de cualquier periodo, necesitan exhibirse dentro del contexto de varios procesos: el proceso técnico de los medios del artista, el proceso biográfico de su vida y, principalmente, el proceso histórico, las influencias y profecías que el artista refleja o aquéllas que lo anulan. Este contexto se establece por medio de la secuencia de montaje de las obras y de los textos requeridos. Asimismo, es necesario colocar fotografías de aquellas pin-

turas que se encuentran en otro sitio, junto a las pinturas. En el caso de acuarelas y dibujos se requieren combinar facsímiles con originales. Es necesario exhibir obras inferiores con una explicación que las ubique como tales. Con frecuencia será necesario ignorar las categorías por países y periodos que usan los conocedores: es posible colgar un desnudo de Boucher junto a una obra de Courbet. Todos los elementos museográficos y decorativos deben ser neutrales y portátiles. Así, los castillos perderán sus salas con terciopelos rojos.

Podría continuar con el listado de otras consecuencias prácticas pero ya escucho las protestas. ¡Propaganda didáctica y puritana! ¡Esclavitud filisteá del arte en manos del historicismo! Con éstos y otros mil gritos se defenderá la santidad del arte como propiedad, y los actuales museólogos se evitarán la humillación de tener que pensar en su tema como un todo.

Si la aplicación de ideas que contribuyan a la comprensión del arte implica propaganda, entonces, es indudable que ésta es mi propuesta. Por otra parte, lejos estoy de sugerir que un museo disponga su obra con una línea única de argumento permanente. Es posible exhibir cada grupo de obras de manera diferente. Ningún guión debe ser permanente; más aún, debe existir la posibilidad, en un grupo determinado de obras, de presentar simultáneamente diferentes argumentos, por ejemplo, mediante el montaje de pinturas en mamparas en cuya intersección se halla la obra clave. En el caso de obras que temporalmente no se utilizan como parte del guión de grandes colecciones, de todas formas es necesario exhibirlas, sin comentarios, a manera de referencia o para el placer de aquellos visitantes que ya las conocen.



inicio

índice

menú

salir

Salvo los grandes museos metropolitanos, el enfoque que sugiero cambiaría por completo al resto de los museos. Su reputación ya no dependería de unas cuantas obras maestras bajo su custodia. Las obras de segunda y tercera categorías serán significativas, gracias a su contexto. Imaginemos el estudio de un niño hecho por Greuze junto a un retrato barroco oficial de alguno de sus contemporáneos. Obras inferiores y tediosas repentinamente adquirirán una función positiva, ya que servirán para ilustrar los problemas resueltos en otra obra. Si los museos colaboraran, cada uno contaría con una magnífica colección facsimilar de acuarelas y dibujos que se adaptaría a sus guiones y estudios. Las fotografías pueden “tomar prestadas” obras de cualquier parte del mundo, para cumplir con diversos estudios comparados. En breve, el museo, en vez de ser depositario de determinado número de tesoros y piezas únicas, puede convertirse en una escuela viva, con la ventaja muy especial de tratar con imágenes visuales que, al exhibirse dentro de un sencillo marco de conocimientos históricos y psicológicos, brinde la posibilidad de experiencias más profundas que la mayoría de las exposiciones científicas y literarias.

No dudo que los museos, con el tiempo, llevarán a cabo estas funciones. Y tengo la certidumbre, no sólo porque los museos tarde o temprano se verán obligados a reconocer su siglo y las obvias soluciones a muchos de sus problemas existentes, sino también porque, en el futuro, ésta será la única función posible del arte que heredamos.

La pura atracción estética y la justificación del arte se basa en un ápice menos que una verdad

a medias. El arte también debe servir a propósitos extraartísticos. Una gran obra de arte sobrevive a su propósito original, sólo porque en un periodo posterior es posible discernir, dentro de la profundidad de la experiencia que con tiene, otro propósito. Por ejemplo, Villon escribió para presentarse como era ante Dios. Quizá hoy lo leemos como el primer poeta del hombre “libre” en la Europa cristiana.

Ya no podemos “usar” la mayoría de las pinturas, conforme a su intención original: para adoración religiosa, celebración de la riqueza de los poderosos, para la ilustración política inmediata o como demostración de lo sublime romántico, etcétera. No obstante, la pintura es un instrumento particularmente adecuado para desarrollar la facultad de comprender que sus usos originales son obsoletos; en otras palabras, para desarrollar nuestra conciencia histórica y de evolución.

Frente a una obra del pasado, gracias a la respuesta estética y la inteligencia imaginativa, podemos reconocer las opciones que la realidad le ofreció al artista hace cuarenta, cuatrocientos o cuatro mil años. A diferencia de la literatura, la pintura nos proporciona información sensorial acerca de la manera en que las opciones se le presentaron al artista. Obtenemos provecho de nuestras sensaciones y respuestas a la forma y contenido de la obra y de la interpretación que el artista le dio, condicionado por su tiempo, así como por nuestra mente misma. Sin duda ésta es una dialéctica extraordinaria que opera a través del tiempo. Un instrumento óptimo para comprender el devenir histórico de nosotros mismos.



inicio

48. Fragmentos de entrevista con Hugues de Varine-Bohan

AA.VV: *Los museos en el mundo*,
Barcelona, Salvat, 1979.

índice

Según sus afirmaciones, no parece usted creer que el museo sea un centro de animación cultural, como se dice actualmente.

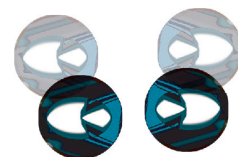
Rechazo cada vez más el concepto “animación cultural”. Es un *slogan* que utilizan los grandes almacenes para promocionar un producto. Pero si decimos que el museo es un centro de animación cultural en el sentido de promoción del bien cultural, como un bien de consumo, entonces sí, el museo es un centro animación cultural.

Paulo Freire, que trabaja en el Consejo Ecu­ménico de las Iglesias, en Ginebra, y que es uno de los mejores pedagogos del mundo actual (es necesario conocer su teoría de la educación como práctica de la libertad), inventó y aplicó en Brasil el concepto de “concienciación”, es decir, la transformación del hombre-objeto de la sociedad de consumo, objeto del mundo actual, objeto

del mundo técnico, en hombre-sujeto. Si la “animación” es esto, entonces el museo no desempeña este papel. El museo es una institución terriblemente didáctica; reúne simplemente una selección de objetos para enseñar al público, sin ofrecerle a éste posibilidad alguna de analizarlos a fondo, de tocarlos, o de valorarlos con una perspectiva de conjunto. La separación del objeto de su medio ambiente natural es una acción contraria a la animación cultural, entendida ésta como concienciación.

El museo como medio es semejante a un banco, un banco de objetos, en el sentido de un banco de datos o un banco de sangre (no un banco en el que se comercia). En él se almacenan los objetos, los documentos. El programa puede abarcar el conjunto de la humanidad o quizá descubrir cómo se hacen los paraguas. Esto no tiene importancia. A mi

salir



inicio

entender, el museo actual debe ser considerado como un banco de objetos al servicio de la sociedad. Este banco de objetos tiene como finalidad acumular cierto número de datos bajo la forma de objetos, de documentos de dos o tres dimensiones, que se reúnen, clasifican, documentan, inventarían, etiquetan, conservan, restauran... de tal modo que en cualquier momento estén disponibles para toda persona que tenga la necesidad de servirse de ellos: de servirse de ellos no de verlos simplemente. Resumiendo, se trata del museo como medio, como instrumento.

índice

El museo como finalidad, el museo como objetivo, es la universidad popular, la universidad para el pueblo a través de los objetos. Lo que en una universidad normal es el lenguaje de las palabras y en última instancia el lenguaje de los signos escritos, en el caso del museo se convierte en el lenguaje de los objetos, de lo concreto.

menú

Todas las categorías de usuarios deben poder utilizar el banco de objetos, ya se trate de un científico que va a elaborar una tesis, de un colegial que intenta alcanzar conocimientos sencillos a través de esos objetos, del gran público, del simple aficionado que busca impresiones nuevas, e incluso del esteta, que únicamente pretende gozar de la belleza que tiene ante sí.

salir

Dicho de otro modo, en este caso volveríamos al museo como lugar cerrado, caja que encerraría un banco de objetos.

El museo cerrado es un banco de objetos. El museo moderno, universidad para el pueblo, a través de los objetos, es un museo que puede abarcar la totalidad de la comunidad a la que sirve.

Actualmente me ocupo a título personal de un museo de Francia: comprende una zona industrial, con 22 comunas, 22 pueblos y ciudades, 150,000 habitantes, 500 km² todo ello constituye el museo de esa comunidad, el cual funciona a través de exposiciones montadas no en un solo edificio sino en 22 edificios distintos, entre los cuales hay marcados unos itinerarios de observación. El conocimiento de este museo es esencial para tener una visión sólida y correcta de las interioridades de la comunidad. Evidentemente, este museo no es para los turistas. Es para la propia población.

¿Es ésa la evolución que concibe usted para los museos?

En mi opinión es la única evolución posible, la única que puedo imaginar, O esto o la esclerosis. Si el museo tradicional sólo fuera un "banco de datos" no habría ningún problema. Pero es algo mucho más peligroso. Citaré el ejemplo de un individuo que trabajó durante cinco años en una exposición monográfica, sobre un tema que le interesaba, y que ha llegado a cubrir 1,500 m con 1,500 objetos representativos de la historia del arte: es una exposición inabarcable, con un catálogo de 1,000 páginas, tan caro que resulta inasequible para la mayoría de la gente, y tan científico que sólo el 0.5% de los visitantes pueden comprenderlo. Se trata de una exposición cuya fama ha dado la vuelta al mundo y cuyos visitantes no han podido sacar ningún elemento cultural. En asuntos como éste soy muy virulento, porque implican un problema muy grave: el de la culturización de nuestra sociedad.

Mis afirmaciones respecto al museo son también válidas para la escuela y para la univer-



inidad. Ilitch o Freire le dirían lo mismo. Se trata de instituciones creadas hace 150 o 200 años por una clase dominante en función de sus necesidades, sus gustos y sus conceptos. Actualmente, por lo menos desde el punto de vista teórico, en las democracias formales la clase dominante ha cambiado en cuanto a refinamiento cultural: se ha convertido en una

burguesía media o en una pequeña burguesía... No ha sido esta clase actual la que ha creado la escuela... Lo hizo otra clase, mucho más refinada, más burguesa. Instituciones como el museo y la escuela hoy ya no se le adaptan bien, y ello contribuye a que esa clase tenga que mantenerse en unos límites extremadamente estrechos y concretos.

[inicio](#)[índice](#)[menú](#)[salir](#)

La opción educativa

inicio

índice

menú

salir

49. *El museo de arte moderno para América Latina*

Aracy A. Amaral. “Funcão do museu” en *Arte e Meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*, San Pablo, Nobel, 1973.

Creo que debemos permanecer fieles a una realidad como la nuestra, de país en desarrollo, tercermundista, de profundas contradicciones socioeconómicas y por lo tanto de grandes desniveles educacionales. No acepto razonar, en esa línea de pensamiento, con ciertas reivindicaciones planteadas hace algún tiempo para el debate en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, sobre la función del museo, cuando un grupo de artistas reivindicaba el espacio del museo “para los artistas”, casi como deseando centralizar las actividades a partir de arte. En tal actitud estaban implícitos, automáticamente, el menosprecio por el público y el énfasis en el estímulo a la obra del artista experimental.

Por el contrario, considero de la mayor importancia para un país sin memoria cultural (pues la historia como el arte de este pueblo aún no fueron totalmente registrados, estu-

diados y revelados a la concientización de la población en sus valores expresivos) que las entidades museológicas se dirijan, con carácter prioritario, al público al que deben conquistar, asistir, orientar e informar.

El público debe ser la niña de los ojos de un museo de arte. Todas nuestras dificultades deben ser vencidas, a fin de que podamos tenerlo como objeto o tratar de equiparlo con los medios para que tenga acceso al museo y lo visite. Me parece fundamental que consigamos atraerlo a la realización de la lectura de las obras expuestas, sin falsas pedanterías, con la didáctica de un lenguaje que se debe tratar de hacer fácil, así como informarlos sobre los artistas que admiren. Creo que esa admiración se tornará posible en la medida en que ese mismo público se sienta envuelto en el deleite de la creación, o sea, cuando él también pueda coparticipar (a través de cursos



inicio

índice

menú

salir

y actividades), de alguna forma, en el proceso de creación artística. En ese momento, a través de la curiosidad natural, el público anónimo sabrá, sin duda alguna, apreciar las diversas técnicas y los resultados vivenciados por las obras y sus autores.

De ahí que crea que, desarrollando un proyecto de trabajo que se oriente a atraer a las generaciones más nuevas (del primero al segundo ciclo), podemos plantar la semilla del futuro del público de los museos de arte brasileños. Y el niño es el visitante más importante: por su apertura, por su curiosidad espontánea, por el deseo de “querer hacer”; es a él a quien debemos destinar lo más sustancioso de nuestra energía en programación didáctica, en cursos, y sobre todo en visitas guiadas hechas por personal especialmente capacitado para ese fin.

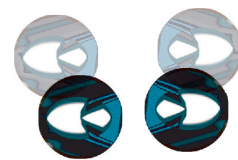
Por eso es de gran importancia que el espacio museológico esencial esté dedicado a la exhibición de su colección permanente. Y de ahí también la importancia del criterio de adquisición (así como de aceptación de donaciones) de obras para un acervo que debe tener, a mi juicio, una dirección definida en su diálogo con el público, en el sentido de que, al entrar en determinado museo, sepa exactamente qué tipo de obras éste puede presentar (si brasileñas, extranjeras, contemporáneas, o antiguas y actuales simultáneamente, etc.).

La definición de la colección de un museo trae a la superficie otro problema que se refiere no sólo a una entidad en sí sino que alude a un medio social, o sea, a un país con un ambiente cultural de recursos limitados: el rechazo a la redundancia de programas debería ser considerado prioritariamente, puesto que, a medida

que se torna cada día más inaccesible la adquisición de obras de gran valor artístico es preciso, también, que a la colección existente correspondan investigaciones y estudios que propicien la necesaria información sobre esa colección para el público.

Llegamos al punto crucial para un país como el nuestro: la investigación debe ser parte integrante del programa de un museo a fin de nutrir (como registro, documentación y análisis crítico) las posibilidades informativas de las obras existentes frente a la asistencia que afluirá. Nos parece cada día menos posible que se considere una actividad museológica desvinculada de la investigación. Esta, por consiguiente, deberá existir, en función de la colección, y del público, a través de las exposiciones, muestras didácticas y publicaciones.

Teniendo en cuenta la función esencialmente didáctica del museo, en el aspecto de iniciación a la cultura a través de las artes visuales, y conscientes de que nuestro país no posee casi ninguna tradición plástica, otras manifestaciones, las más variadas, podrán desarrollarse en su recinto, a fin de atraer visitantes que usualmente no se aproximarían a “cuadros, esculturas o galerías de arte”, por inhibición o simple desconocimiento. Así, música popular no erudita, conferencias, cursos de diseño, coros o quehacer artístico para niños y adolescentes, cine de entretenimiento, espectáculos de teatro y danza, cualquiera de estas actividades puede servir de pretexto-introducción, para que el público penetre gradualmente sin complejos en un “museo” y, al poco tiempo, comience a considerar a esta entidad y a sus iniciativas como menos inaccesibles de lo que antes pensara. Alcanzar este punto, sin embargo, sólo es posible mediante la creciente familiaridad del visitante con el museo.



inicio

índice

menú

salir

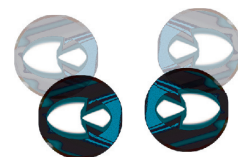
¿Cómo alcanzar este punto ideal? Tal vez en la medida en que el frecuentador comience a considerar a la entidad como algo que le pertenece como patrimonio —o sea, cuando se inicie una identificación— y, simultáneamente, cuando se dé cuenta de que el museo puede ser visto como un medio enriquecedor de su personalidad (independientemente de su grupo de edad o de sus posibilidades económicas). Aquí consideramos otro dato importante: la entidad puede ser un museo de nivel cosmopolita, internacionalista como colección, o como físicamente se presente al frecuentador, o, en este caso, y como nos parece del mayor interés para Brasil, tratar de adecuarse a la comunidad dentro de la cual pretende actuar.

Un museo orientado hacia su comunidad puede significar un museo preocupado por el nivel cultural de la población que debe —o podrá— frecuentarlo, sin que en ello esté implícito un rebajamiento en el nivel de su comunicación para alcanzar al público no iniciado que concurrirá a él a través de sus iniciativas-pro vocaciones. O sea: el museo, localizado en un ambiente eminentemente urbano —susceptible, por lo tanto, de ser visitado del modo más heterogéneo—, podrá realizar exposiciones que atraigan a unos pocos iniciados, así como ser lo suficientemente didáctico para interesar a los que penetren por vez primera en su recinto. Pero no siempre se alcanza éxito en este punto. El ejemplo es que, aunque blanco de investigación, y de introducciones didácticas para un público curioso, el “Proyecto constructivo brasileño en arte” (concretismo y neoconcretismo en la década de los 50), en la *Pinacoteca do Estado*, no consiguió ningún aumento de su frecuentación en el mes en que esa muestra estuvo abierta. Por otro lado, exposiciones que se dirigieron

a públicos específicos, como “La prensa negra en San Pablo”, y “Diseños originales de Rugendas” tuvieron, en comparación, una concurrencia considerablemente mayor.

De todos modos es interesante registrar, como fruto de la experiencia, que lo que atrae constantemente la afluencia de visitantes son los cursos y conferencias: ¿se podría entonces concluir que el público está más interesado en aprender oyendo o haciendo, que mirando? Quizá. Al mismo tiempo, es sintomático que el visitante vuelva, al ser informado de la actividad siguiente, y pase, así, a frecuentar el museo. Ahora lo objetivo sería motivar, a nuestro juicio, a las poblaciones circunvecinas y no sólo al usual grupo universitario. Volvamos entonces al público infante-juvenil: será a través de la concurrencia regular —a través de visitas guiadas, secuenciadas, y de cursos— de esa colectividad prioritaria que tendremos, por contagio de entusiasmo, la presencia de la familia y, en el caso de las escuelas próximas al museo, de la comunidad urbana en que se inserta la entidad.

El artista es la materia prima de un museo de arte, puesto que las obras constituyen el “núcleo” del museo, así como el autor es la materia prima de una editorial. Sus obras deben ser objeto de estudio, de acuerdo con esta dirección de pensamiento sobre una concepción de museo y, tratándose de un artista contemporáneo, siempre que sea posible debe ser llevado al encuentro del pueblo para contactos directos informales —emisor-mensaje-receptor—, lo que siempre constituye una espléndida oportunidad para que el público sienta la motivación, para que conozca, mediante el testimonio personal, el proceso de concepción/realización de la obra,



lo que podrá aproximarlos más fácilmente al objeto artístico.

En cuanto al artista experimental, al que busca nuevos lenguajes que constituyen el aspecto de constante renovación del arte, considero trabajo desde el punto de vista museológico (aunque pueda ser abordado paralelamente a otras actividades) como de interés específico por parte de ciertas entidades (como el Museo de Arte Contemporáneo de la USP, ¿o el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, tal vez?) que pueden dedicarle un espacio a la divulgación de sus indagaciones. Este interés es importante como registro, en la medida en que en nuestro país las galerías de arte, en general de bajo nivel cultural, no se interesan por su trabajo.

Pero no creo tampoco que tales museos deban hacer de las áreas experimentales su fin último, lo que estaría en completo desacuerdo con las necesidades culturales de nuestro medio ambiente. En esa misma línea, no puede concordar con la orientación seguida actualmente por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, que no expone de manera permanente su colección de arte.

Estamos discutiendo, en estas reflexiones, sobre lo que, en nuestra opinión, debería ser la función de un museo de arte en Brasil,

puesto que el tema ha sido objeto de nuestra observación a través de años. Sin embargo hoy, conociendo las carencias, tanto de la capital como del interior (así como de otros estados), llegamos a poner en cuestión el problema en sí del Museo de Arte. Ya ha pasado el tiempo de la necesidad de adoctrinamiento de un público acomodado a lo que sea “el arte moderno”, como se propuso el Museo de Arte Moderno de Nueva York, desde su fundación en 1929, así como todos los demás museos que llevan esa denominación. Ya está también superado el tiempo —por la propia exagerada hipervaloración de las obras— de la posibilidad adquisitiva, sea por parte de particulares o por el Estado, para la formación de un acervo respetable de arte. Sabemos, al mismo tiempo, de las colecciones particulares de arte contemporáneo existentes en San Pablo en los años 20 y que, en el transcurso de la segunda posguerra (y no fue durante la década difícil de los 30) fueron pérdidas para el país a causa de la actividad de los *marchands* a la caza de obras que ya escaseaban en países de Europa. A menos que sobrevenga un nuevo ciclo económico fulminante (como el del caucho o el del café) no tendremos posibilidad de competir con los países enriquecidos por el petróleo, sobre todo, como lo indica la febril actividad museológica de Irán o incluso, más cerca de nosotros, de Venezuela.

inicio

índice

menú

salir



La búsqueda del museo utilitario

inicio

índice

menú

salir

50. Eficacia ¿para qué?

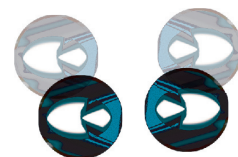
Kenneth Hudson. *A Social History of Museums*. New Jersey, Humanities Press, 1975, pp. 58, 62 a 64, 71.

Los victorianos, lo mismo en Estados Unidos que en Europa, daban mucha importancia a la “utilidad” de sus museos, pero, al mismo tiempo, había profundos desacuerdos acerca de la forma como debía medirse esta utilidad. Para algunos significaba “ayudar a la gente a realizar su trabajo con mayor eficacia”. Para otros era cuestión de “aumentar el conocimiento general de la gente, mediante la transmisión de un sentido más digno de valores”. Para un tercer grupo la intención era “transmitir un sentido de propósito nacional, uniendo las diferentes clases sociales”.

...En relación con lo expuesto, es necesario recordar que existen dos tipos de gente: uno impulsado principalmente por el deseo de enseñar, instruir, mejorar; el otro, por el deseo de entretener, de agradar. En cualquier caso, estas motivaciones pueden convertirse en una obsesión o caer en el absurdo. El maestro que cree que la educación es un asunto serio y

hasta severo, y se caracteriza por el trabajo constante y la indiferencia hacia la comodidad o el placer personal, se equipara con el animador que valoriza sólo las emociones y cree que la mente es peligrosa. Los museos, al igual que las escuelas, han mantenido un movimiento pendular entre estos extremos. Antes de 1914 probablemente los educadores eran mayoría entre el personal especializado de los museos; a partir de entonces los animadores han ganado mucho terreno.

Los victorianos tenían una gran capacidad para sentirse culpables frente a la diversión. Para justificar la salvación necesitaban descubrir una motivación seria detrás de lo que pudiera considerarse sólo como mera diversión o entretenimiento ligero. Una muestra excelente de esta actitud se encuentra en la carta que Mr. Hodgson Pratt dirige a *The Times* en 1873. Escribió en nombre del Instituto del Sindicato y Asociación



de Trabajadores para subrayar la generosidad de afamados académicos que guiaban grupos de trabajadores a través de algunos museos londinenses los sábados por la tarde.

Como resultado de estas visitas, un número de artesanos han obtenido una idea general acerca del propósito de varias colecciones así como del alcance y valor de las ramas del conocimiento que representan. Sin duda en muchos casos los trabajadores se descubren impresionados por primera vez ante la profunda importancia de algunas áreas del estudio científico y ahora desean continuar investigando, lo que representa ganancias tanto para el estudiante individual como para la comunidad a la que pertenece.

Mr. Pratt pensó que el experimento con el sindicato ese sábado por la tarde había sido tan valioso que el gobierno debía convertir todos los museos públicos del país en un instrumento deliberadamente planeado al servicio de la educación adulta. En palabras de Pratt: “para aquellas multitudes que los visitan anualmente y salen con los mismos conocimientos con los que entraron”. Al suponer la existencia de una gran sed de conocimiento insatisfecha los museos no agotarían su potencial. Pratt continuaba diciendo:

“Siempre me ha parecido un lamentable desperdicio de oportunidades que esos miles de hombres y mujeres se paseen con la boca y los ojos abiertos por las salas de nuestras grandes escuelas del saber, sin contar con las herramientas que pudieran beneficiarlos y provocarles gozo infinito”. La respuesta a esta carta fueron ciclos de conferencias de carácter popular que finalizaban con: “daremos respuesta a preguntas y bibliografía esencial para aquellos que deseen investigar el tema tratado hoy”.

En una era de entusiasmo por la educación, cuando un número elevado de hombres y mujeres comprendían el significado de la frustración al saber que no se merecían más que un breve periodo de enseñanza primaria, podía ser lógico considerar los museos como fuerza liberadora, como oportunidad para recuperar el tiempo perdido y los años desperdiciados. Hoy en día, esa actitud es menos frecuente, al menos por lo que respecta a Estados Unidos y Europa occidental. En lo concerniente a la educación, la clase trabajadora actual no está tan frustrada como lo estuvieron sus abuelos y bisabuelos. En general, no tiende a tomar con avidez y gratitud cada oportunidad educativa que cruza por su camino, no importa cuán lamentable pueda ser esta actitud. Los museos actuales existen en contextos sociales, políticos y psicológicos muy distintos.

En el siglo XIX era posible elaborar y publicar un listado de “Reglas útiles a recordar durante la visita a un museo”, con la seguridad de que se cumplirían fielmente y con gratitud. Hoy, el sentido común y la seriedad de los propósitos de un reglamento de tal naturaleza no lograría comunicarse sino con pocas personas.

1. No intente ver demasiado.
2. Recuerde que un espécimen o un objeto bien observado es mejor que un grupo de especímenes vistos con descuido.
3. Antes de entrar en un museo pregúntese qué desea ver en particular y enfoque su atención hacia estos especímenes. Pregunte al personal cuáles son las piezas más interesantes en cada sala.
4. Recuerde que el propósito fundamental de las piezas es instruir.
5. Lleve una libreta y registre sus impresiones para que en la siguiente visita pueda retomar

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

- la información en donde la dejó.
6. Incorpore a su conversación las impresiones sobre lo visto en museos.
 7. Consulte con frecuencia bibliografía técnica sobre el tema de su interés.
 8. Visite periódicamente el museo más cercano y permita que se convierta en una escuela avanzada para autodidactas.
 9. Recuerde que siempre descubrirá algo nuevo.
 10. Forme una colección privada de algo. Recuerde que una colección de sellos postales tiene muchos usos.
 11. Estudie con regularidad algún tema específico del museo.
 12. Observe lentamente, con cuidado y piense mucho acerca de lo que ve.

La descripción del museo local como “escuela avanzada para autodidactas” sintetiza el ideal de perfección victoriano, aunque no significa que ese ideal se haya visto satisfecho.

...En 1904 en Inglaterra, David Murray se lamentaba: “se considera a los museos como meras exposiciones, con poca utilidad para la enseñanza práctica”. Y comparaba la situación con la imperante en Alemania en donde, conforme a su criterio, “los museos son la base de la instrucción y cada

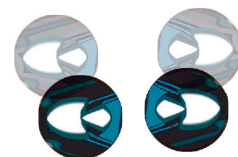
tema que el museo puede hacer más inteligible se acompaña de los servicios de un maestro”.

En el siglo pasado era posible que un museo se convirtiera en punto focal no sólo de ambición educativa y esfuerzos, sino también de fervor patriótico...

Conforme a la opinión de Sir Frederic Kenyon los museos deberían estar planeados y dispuestos en tal forma que:

...el visitante ocasional pueda detectar sus intereses y no se vea obligado a deambular a través de largas salas, entre objetos que no comprende, sino que al entrar en cada galería sienta el desafío a su curiosidad y cuente con medios que le permitan satisfacerla. Debe regresar a su casa con la mente estimulada y una experiencia más amplia, no con dolor de cabeza.

En apariencia, ésta es una definición razonable del propósito educativo de un museo público. Infortunadamente, la aplicación de encuestas se debe a fechas recientes y es imposible saber el número de visitantes que salían con la mente estimulada y mayor experiencia, como también se ignora cuántos abandonaron el museo con dolor de cabeza y pies cansados.



El museo abierto como centro cultural

inicio

51. Entrevista con Aimé Maeght

índice

“La fondation Marguerite et Aimé Maeght. Un musée ouvert” en *L'art vivant*, núm. 35, diciembre de 1972, enero de 1973.

menú

J.C. En julio próximo creo que hará nueve años que se inauguró la Fundación Maeght...

A.M. Fue inaugurada el 21 de julio de 1964. Pero antes habíamos trabajado en eso durante diez años. El proyecto inicial se remonta pues a hace 18 años. Entre tanto las costumbres han cambiado y también mis ideas sobre el museo. La polémica sobre la necesidad o la inutilidad de los museos es sobre todo una polémica verbal porque, en suma, “Museo de Arte Moderno” es una expresión contradictoria en sus términos.

J. C. Gertrude Stein decía: “Se puede ser un museo y se puede ser moderno, pero no se puede ser ambas cosas a la vez”.

A.M. Sí, y por lo demás esta disputa por o contra los museos es una vieja historia. Ya en tiempos de Courbet; ¡cuando sus amigos

querían destruir el Louvre! Él se los impidió, pero como conservó un remordimiento fue a demoler la Colonne Vendôme. Pero esta disputa verbal llegó a la conclusión, creo yo hoy —contrariamente, por lo demás, a lo que podía pensar hace cinco años— de que para la información, la educación, la cultura de masas, nada puede reemplazar a ese lugar que se llama museo, fundación, centro de arte, etc. Después de todas las experiencias de mi vida, en las que hemos presentado exposiciones en las fábricas Renault, en las Casas de la Cultura, en toda clase de lugares que no estaban hechos para mostrar obras de arte, nos hemos dado cuenta de que un lugar específico, especialmente estudiado, seguía siendo necesario.

La fundación es parte de un reflejo simple —fuera de una idea personal que me había

salir



inicio

índice

menú

salir

sido sugerida por Braque y por Léger y más allá de la necesidad de presentar las obras que yo había donado—, consistente en que era útil que hubiera un lugar donde mostrar nuestras reservas, donde organizar exposiciones, de suerte que las obras no sean sólo visibles por algunos aficionados sino que todos puedan tener acceso a ellas. Hace 18 años, sin embargo, no habría jamás pensado que la gente vendría a Saint Paul, en lo alto de esta colina. Para mí, la primera sorpresa fue el aumento constante de los visitantes, en crecimiento regular del 10 al 15% anual, sin contar que este año, con la exposición de Staël, hemos duplicado su número, con un promedio de mil a mil quinientos por día.

J.C. ¿Cuáles son las razones, según usted, de este éxito?

A.M. Ante todo que la Fundación, antes que ser una buena pieza de arquitectura, es un lugar donde se pueden ver obras con el máximo de comodidad. Todos los arquitectos desean hacer de los museos, y a menudo lo logran, edificios soberbios, pero también con frecuencia totalmente inadecuados a su función. Por ejemplo, el nuevo Museo de Arte Moderno de Berlín, el de Houston, o el Museo Guggenheim de Nueva York son edificios prestigiosos pero donde no se puede ver nada. Como si los problemas de las molduras, de las iluminaciones, de la luz, no los pensarán los arquitectos. Lo que ha sido maravilloso con Sert es que no había construido jamás museos y que partimos a la aventura. Pero ha pensado en todos los problemas que se planteaban. El de la iluminación, por ejemplo. Él había construido una maqueta en madera contrachapeada, transformable y orientable, para estudiar experimentalmente la distribución de la luz. Todos los días cam-

biaba la orientación de su maqueta y trazaba una gráfica del grado y de la naturaleza de la iluminación. La solución que encontró es prácticamente perfecta. Sea cual fuera la altura del sol a las diferentes horas del día y a lo largo del año, los rayos luminosos dan a 45 grados sobre los cuadros sin que ninguno alcance los ojos del espectador

La fundación, antes que ser un museo es un lugar de encuentro, de investigación, de confrontación, un lugar donde todas las artes coexisten: la pintura, la escultura, el estampado, el grabado, pero también la danza, la música, el cine, como ha sido el caso en las noches de la fundación, que por lo demás hemos de proseguir puesto que proyectamos la creación de un ballet con Joan Miró y Maurice Béjart. En cuanto al cine, funcionó este año a razón de tres funciones diarias. Confrontación también, puesto que junto a artistas consagrados, hacemos exposiciones de artistas jóvenes, como Titina Maselli el año pasado o Farhi próximamente.

En fin, lo que es también importante, creo que es asimismo un lugar de creación, con talleres que funcionan donde los artistas pueden proseguir investigaciones que no tendrían tiempo de realizar en París. Este diálogo entre el creador y el lugar donde va a exponer sus creaciones es, a mi juicio, algo esencial. Del lado del público, es también importante que la gente pueda venir a ver no sólo cosas realizadas sino también cosas en vías de realizarse. Me imagino los talleres y las canteras donde han nacido los monumentos de la antigüedad, cuando se construía el Acrópolis, o el Anfiteatro de las Arenas de Nimes o, más cerca de nosotros, las catedrales; esas obras tomaban decenas de años, a veces un siglo o dos, y todo el mundo era espectador y participaba al mismo tiempo.



Hoy, a un nivel muy distinto, evidentemente, cuando se ve a los hippies fabricar joyas en una banqueta pensemos en la aglomeración de gente para verlos hacer. Creo que esta fascinación de la obra en vías de nacer debe recuperarse en el seno del museo; que debe haber en él, en el museo, una apertura hacia los talleres de creación. Durante las noches

de la fundación, cuando los músicos ensayaban durante la jornada antes del concierto nocturno, cantidad de gente venía a asistir a esos ensayos.

Todas estas ideas, creo, son ideas a considerar para el futuro si se quiere evitar la repetición de ciertos errores...

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

52. *La diferencia entre un museo y un centro cultural*

Michael D. Levin. *The Modern Museum*. Jerusalem, Dvir Publishing House, 1983, p. 59.

En el museo, el objetivo principal es la exhibición de arte y todas las demás actividades son complementarias. En cambio, en un centro cultu-

ral, la sección museo o el pabellón de exposición alberga sólo una de las muchas actividades, de importancia aproximadamente igual.



La perspectiva económica

inicio

53. Mercado de arte y valor simbólico

índice

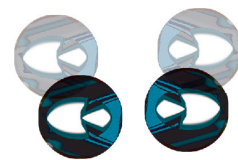
Germain Bazin. *El tiempo de los museos*.
Madrid, Daimon, 1969, pp. 246-247.

menú

En 1913, tres grandes donaciones hechas al Metropolitan, las de J. Pierpont Morgan, de Benjamin Altman y de William H. Riggs, desencadenan ese gran movimiento de liberalidades que, en cosa de medio siglo, permitirá rivalizar a los museos americanos con los viejos museos de Europa. Esas donaciones se hacen en dinero o en obras de arte; para estimularlas, hay en Estados Unidos una disposición fiscal que autoriza al contribuyente a deducir de sus rentas anuales el 20% para destinarlo al bien público (en Francia el 0.8%), lo que permite gozar de exenciones en algunos impuestos directos o sobre la sucesión. Dichas deducciones, que afectan a las donaciones hechas a las universidades, museos y hospitales, tienen en el fondo un gran valor moral, pues en virtud de ellas se asocia directa y espontáneamente a los particulares con el servicio público, en lugar

de hacérselo sentir como una carga impuesta por el Estado. Ese sistema ocasiona el alza vertiginosa de los precios de las obras de arte, muy buscadas para ese género de liberalidades, pues en el momento de la donación se aprecian mucho mejor que una simple suma de dinero. Conservadores, marchantes y coleccionistas son pues responsables solidarios de la subida incesante de los precios. Cuando un Rembrandt pasa de 100 000 dólares, precio habitual de los cuadros de ese maestro, a 2 300 000 dólares (1961), todos los coleccionistas americanos de ese pintor se encuentran enriquecidos al mismo tiempo y realizan una ganancia muy importante si hacen donación a los museos. El fisco americano ha llegado a inquietarse por los excesos de esa especulación y ha designado peritos, que son marchantes, para controlar las valoraciones hechas por los conservadores. Esta subida de los precios

salir



seduce al público americano de aficionados porque expresa la admiración por los genios de antaño, pues para ellos todo “valor” debe ser apreciado cuantitativamente, incluso cuando es inestimable.

Apasionado por la calidad, el coleccionista americano sólo compra a precio elevado. Un cuadro por debajo de cien mil dólares es casi un mamarracho y difícilmente encuentra quien se lo quede. Así, por estas vías, el democrático siglo xx ha vuelto al régimen principesco del mecenazgo. Sólo los grandes señores de los *trusts* pueden hacerse con los objetos de arte que todavía hace cincuenta años gentes de escasa fortuna podían adquirir gracias a su perspicacia.

Pero en compensación, esos príncipes, que se rodean así de un aparato fastuoso, hecho de los despojos de reyes y emperadores, duques y cardenales, hacen que la colectividad se aproveche de ellos después de su muerte o incluso al final de su vida. Por otra parte, han suscitado émulos a una escala mucho más reducida. La fiebre de compra de los objetos mobiliarios modestos del siglo pasado, que se ha apoderado tanto del público de Europa como del de los Estados Unidos, no tiene como única causa el fracaso del arte decorativo moderno, sino también el sentimiento confuso de que un interior antiguo revela una promoción social. Vivir entre muebles que hace un siglo eran propios de aldeanos, es un signo aristocrático.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

54. *La otra cara del arte*

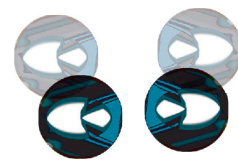
Karl E. Meyer. *The Art Museum. Power, Money, Ethics*. Nueva York W. Morrow & Co., 1979, pp. 164-166, 171, 172, 182-186.

Una característica peculiar del museo de arte es su nexa nefasto con el mercado; no existe otra institución cultural que esté tan íntimamente involucrada con el movimiento de precios. Por ejemplo, una compañía de ópera al elegir su repertorio, no considera el valor de las partituras; mientras que las adquisiciones y muestras de un museo influyen de manera decisiva en los precios de las obras en galerías o en colecciones particulares. A menos que una galería pública deje de ser museo, no hay forma alguna en que pueda desligarse de consideraciones comerciales.

Fuente de preocupación para el museólogo consciente, la liga entre el museo y el comercio —una suerte de trampa de miel semejante al papel para atraer moscas— se ha convertido en un problema cada vez más agudo a raíz del alza de precios en el arte desde la posguerra y del

aumento de una clientela entre las clases medias, que se interesan en las piezas de “colección” de cualquier tipo. Debido a que estos compradores tienden a mostrar un gusto incierto, buscan la guía autorizada de galerías comerciales, subastas y museos de arte. Las opiniones de los museólogos se han convertido en ingrediente vital del consenso, siempre cambiante, sobre el valor real —estético y económico— de objetos y obras de artistas individuales. En resumen, el que fuera mercado especializado que abastecía a unos cuantos poderosos y se moldeaba con forme al gusto de éstos, adquirió un carácter enteramente distinto y hoy es un mercado para el consumo de masas con ganancias superlativas.

Al evaluar este mercado nuevo no es posible subestimar el papel del museo estadounidense, tanto en su función al definir el gusto como en su papel de evangelista.



inicio

índice

menú

salir

... Asimismo, las adquisiciones de museos han tenido funciones de validación indispensable para las casas de subastas. Una mirada retrospectiva muestra que el Museo Metropolitano al pagar 2 300 000 dólares por *Aristóteles contemplando el busto de Homero* de Rembrandt, en 1961, marcó un hito, pues a la sazón fue el precio más elevado que había alcanzado obra de arte alguna.

Fue inmediato y duradero el efecto sobre los precios de todas las obras de Rembrandt. Durante la década de 1950, se manejaron sumas de cuatro cifras para normar los precios de los grabados de Rembrandt; a partir de la venta de *Aristóteles contemplando el busto de Homero*, la suma mínima fue de cinco cifras, —en Londres en 1966, *Tres cruces*, un grabado de tercera impresión en óptimas condiciones, también de Rembrandt, alcanzó la cifra de 84 000 dólares. El valor comercial de grabado de los grandes maestros ascendió un 37% entre 1951 y 1969 (a manera de comparación, cabe destacarse que durante ese mismo periodo, las acciones industriales observaron un incremento de 5%.

... En su papel de compradores de arte, los museos tienen peso e influencia comparables con los que ejercen los fondos de pensión en el campo de seguros. Aunque las decisiones están fundamentadas sólo en bases estéticas provocan consecuencias financieras de importancia. Pero estos nexos con el mercado tienen aún otra dimensión. Al comprar —y por lo tanto, reducir el número de obras de arte en manos de particulares— los museos incrementan el valor potencial de otros ejemplos del género que aún están en venta. En el arte, como en cualquier mercado, los precios se rigen por la oferta y la demanda. Cuando un Renoir pasa a

ser pro piedad pública, el valor de otros Renoir en venta se eleva necesariamente.

Sin embargo, los dilemas de un museo de arte no sólo se derivan de sus adquisiciones, ya que hasta los préstamos temporales para exposiciones tienen repercusiones en el mercado. Una muestra es certificado de garantía que avala la importancia de un artista o tendencia. No importa cuáles sean las acciones de los museos, alguien lucra y alguien pierde.

No obstante, el mercado del arte tiene virtudes redentoras. Por ejemplo, un aspecto obvio lo distingue de los altibajos de la bolsa: entre sus clientes, muchos están impulsados por un amor apasionado hacia la propia obra de arte. No son *gourmets* quienes determinan el precio del cacao, como tampoco es la elegancia del billete la que carga las divisas de los especuladores. En con traste, el mercado del arte se rige por las preferencias de unos cuantos compradores que pueden elevar desmesuradamente los precios de piezas que hasta entonces desdeñaba la moda.

La subasta de arte como institución data de la época de la Roma imperial y era frecuente en Europa durante el siglo xvii. Ya en 1690, se realizaron las primeras ventas periódicas en el Covent Garden, en Londres. En 1766, el activo James Christie fundó la casa que aún lleva su nombre, y por esos años las subastas estaban firmemente establecidas en París. A principios del siglo xix, la subasta de arte se convirtió en el equivalente de la bolsa de valores del arte. Debido a que todas las transacciones son públicas y los precios se registran meticulosamente, la subasta es, al parecer, la forma de avalúo monetario más objetiva de la obra de arte.



¿Comerciantes o coleccionistas?

Hay una larga tradición de ayuda honorable entre los propietarios de galerías comerciales y los museos públicos. Sin la colaboración de los dueños de galerías —quienes frecuentemente son los únicos en llevar registro detallado de las obras de arte en colecciones particulares— muchas exposiciones importantes no hubieran podido organizarse. También se han mostrado generosos al prestar sus obras para muestras especiales (aunque se benefician con la validación del museo) y al dar información a museólogos y museógrafos.

...Durante la década de 1960, Scull y su esposa, Ethel, fueron centro de atención, al arriesgarse a patrocinar a artistas neoyorkinos poco conocidos. Los Scull fueron buen material para periódicos ya que eran inteligentes, elegantes y estaban totalmente enamorados del arte contemporáneo. Los cortejaban museólogos en busca de préstamos de su creciente colección, y los orientaban acerca de jóvenes prometedores.

En 1968 el Museo Metropolitano provocó una andanada de críticas al exhibir junto a *Muerte de Sócrates* de David y *El rapto de las Sabinas* de Poussin, *F-III* de James Rosenquist, una pintura de gran formato en la que el artista expresa su repugnancia frente al complejo militar e industrial. La pintura provenía de la colección Scull y el museo llegó a permitirle a Scull que expusiera sus puntos de vista sobre el arte en el boletín publicado por el propio museo. Al año siguiente, el museo usó numerosas obras de la colección Scull en la exposición *Pintura y escultura neoyorkina: 1940-1970*. De las 408 obras que Henry Geldzahler, director del departamento de arte del siglo xx

del museo, seleccionó para dicha muestra, 18 pertenecían a la colección Scull. Cada vez más museos solicitaron préstamos y Scull cobró clara conciencia de la fortuna que poseía en arte, así que decidió vender la colección completa en 2 000 000 de dólares.

...En 1973, aún sin encontrar un museo comprador, Scull envió cincuenta de las mejores obras de su colección a la subasta de Sotheby Parke Bernet. La subasta atrajo atención mundial y fijó precios sin precedente para el arte contemporáneo estadounidense... Muchos meses se invirtieron en la planeación de esta subasta; experimentados propietarios de galerías concibieron una disposición precisa de los sitios que ocuparían los postores invitados, de tal suerte que los posibles contendientes estuvieran ubicados frente a frente.

La mayoría de los artistas cuya obra formaba parte de la colección de los Scull se rehusaron a asistir. Pero inmediatamente después de la venta, uno de ellos, Robert Rauschenberg, irrumpió en la sala de subastas y golpeó a Scull. “Me deslomé trabajando para que tú obtuvieras ganancias”, exclamó Rauschenberg (en 1960, Scull pagó 900 dólares por una obra de este artista que en la subasta se vendió en 90 000 dólares). La respuesta de Scull, de que al final todos los artistas se beneficiarían con la publicidad de la venta, no atrajo simpatizantes.

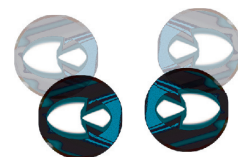
Pero si alguien se había “deslomado” trabajando para Scull, habían sido los museólogos y directores de los principales museos, quienes habían abierto sus colecciones para incluir obras del coleccionista. Sotheby Parke Bernet se había tomado el cuidado de registrar en su catálogo de ventas cada museo que había exhibido piezas de la colección Scull, y la

inicio

índice

menú

salir



mayoría de obras en el lote subastado había formado parte de una o varias exposiciones en museos.

El hecho, simple y llano, es que el museo de arte no es una tienda y, aunque muchos en el mercado consideren el arte como una “especie

de dinero”, el museo no puede traicionar su misión, alentando estas actitudes. El mercado está ahí, el museo no puede divorciarse por completo de él. Sin embargo, el museo debe luchar para mantenerse a distancia del comercio del arte y para evitar incluso la apariencia de prestigiar o avalar la especulación con el arte.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

55. *El arte como bien-refugio*

Franco Torriani. “El dominio de la demanda” en Egidio Mucci y Pier L. Tazzi (comp.). *Il Pubblico dell'arte*. Florencia, Sanzoni, 1982.

En este periodo histórico nos encontramos ante dos dinámicas, por lo demás interdependientes, pero que es lícito aislar una de otra para establecer sus respectivas especificidades.

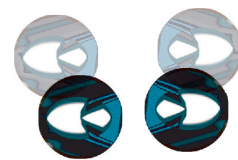
La primera dinámica está vinculada a la situación del mercado; en ella la demanda es, en amplia medida, una variable dependiente de la situación económica nacional e internacional. Sería un grueso error, a mi juicio, considerar a esta dinámica como una *dinámica privada* a contraponerse a una *dinámica pública*, esencialmente cultural y separada del mercado. En un sistema mixto como es el nuestro, la esfera pública y la privada coexisten e interactúan; el problema consiste en establecer — especialmente en el sector de las artes visuales— roles y competencias.

Es necesario aquí hacer una precisión: puesto que existen dos tipos fundamentales de bie-

nes económicos, los bienes de consumo y los bienes de inversión, se trata de ver qué tipo de bienes son los productos artísticos. Puesto que estos últimos no participan directamente en la producción de otros bienes, no son en consecuencia bienes de inversión. Además, no son bienes de consumo porque no agotan su utilidad en una sola prestación. Son, a mi juicio, bienes de consumo duraderos, característica ésta que las obras de arte tienen en común con muchos otros bienes “refugio”.

La producción artística entendida como bien-refugio, más que como bien con el cual especular a la alza en sentido estricto, como fue en el pasado, explica una buena parte de la demanda actual internacional de obras de arte.

... En efecto, la motivación económica de tal demanda no creo que sea simplemente especulativa: no se



invierten dólares en obras de arte porque se tenga una gran fe en que su valor aumente en el periodo mediano o largo, sino que se *cambian* dólares por obras porque la declinación del poder adquisitivo de la moneda es ya considerada como una tendencia irreversible de nuestro periodo histórico...

De modo que, para terminar con la primera dinámica, vemos en ella una demanda anormal: elevada para algunos valores, baja para otros, que tienden a descender más cuanto más nos acercamos a lo producido en nuestros días...

inicio

índice

menú

salir



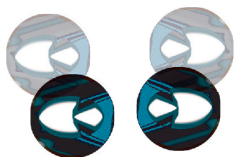
inicio

índice

menú

salir

III. Museo y educación

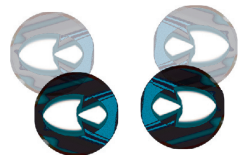
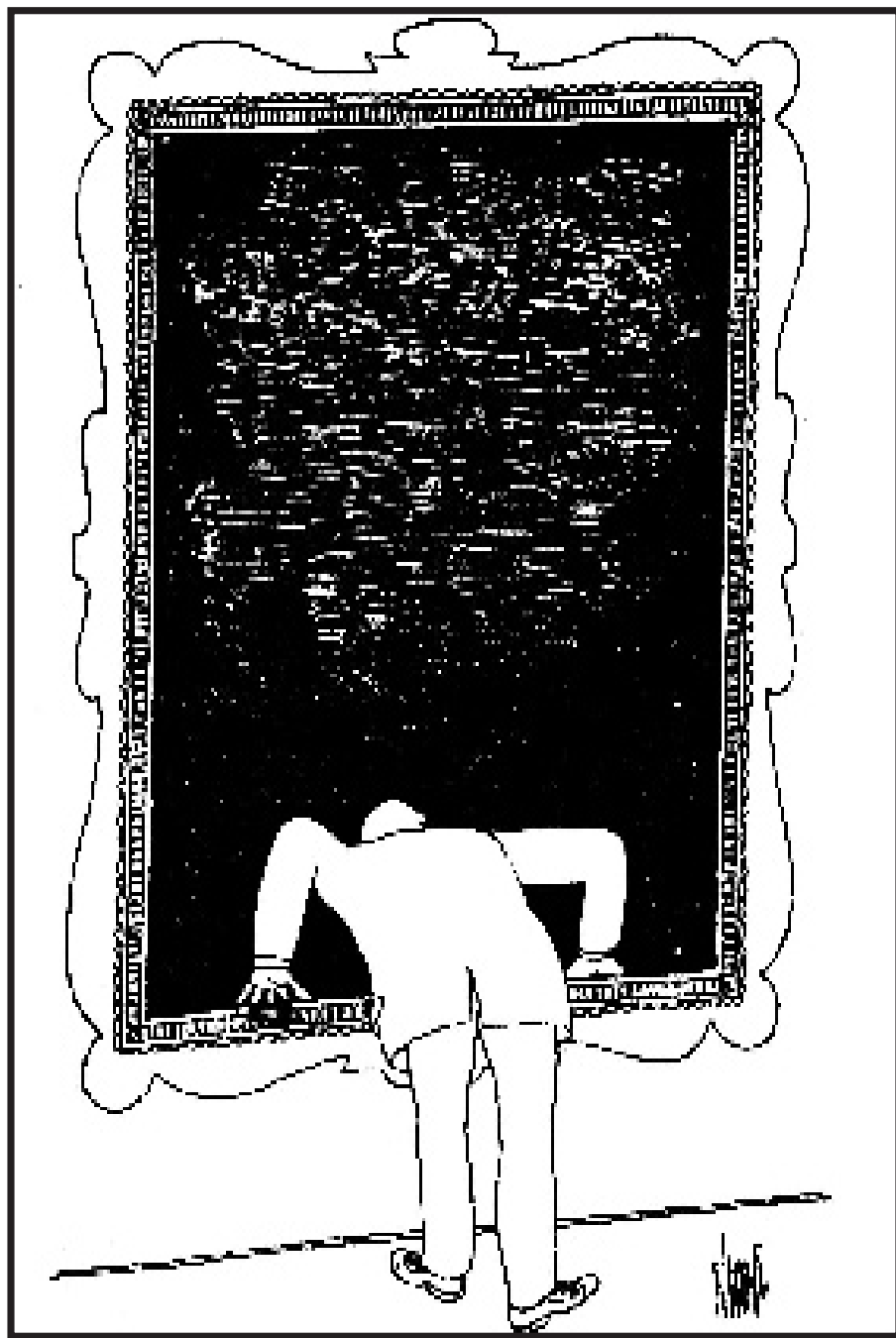


inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

EN REALIDAD LA FUNCIÓN EDUCATIVA de los museos excede las prácticas explícitamente didácticas, como puede verse en el capítulo anterior. Ciertas funciones de propaganda, concientización y otras, requieren un aparato educativo a su servicio. Los textos citados en este capítulo son en parte teóricos, en parte muy prácticos y puntuales. Están cargados de buenas intenciones y años de paciente experiencia. Los documentos seleccionados aportan ideas, elementos de análisis y reflexión, y relato de casos ricos en enseñanzas. Veremos, sin embargo, que revelan distintas concepciones del museo, del público y de la extensión del concepto de educación.

Condiciones básicas. ¿Qué hechos, qué actitudes contribuyen a aumentar la exclusión de las mayorías de los museos? De la respuesta a esta interrogante surge la propuesta de Bourdieu y Darbel (documento 56): una educación artísti-

ca escolar práctica y teórica que, sin equivaler a la frecuentación familiar constante del arte, disminuya el abismo cultural entre las clases. Coherentes con los resultados de su investigación y en espera de esos cambios educativos, los autores proponen que los museos de arte bajen su nivel de emisión. Esto significaría proporcionar por otros medios no iconográficos (verbales, gráficos, etc.) la información específica y contextual que el visitante no especializado requiere.

Estoy de acuerdo con la fundamentación de esta propuesta: la obra sólo habla por sí misma a los amantes del arte, a quienes tienen una actitud estética. Actitud, lo sabemos ya, socialmente condicionada (instrucción, frecuentación prolongada de obras de arte, cierto nivel económico, tiempo libre, etc.). Pero también hay que señalar su pobreza: sólo propone agregar información a los museos de



inicio

índice

menú

salir

arte tal cual existen. No discuten la estructura ni la concepción de los museos tradicionales ni sus objetivos o su programación, y resulta discutible la legitimidad concedida por Bourdieu y Darbel a la alta cultura y a la actitud estética, concebidas dentro del marco europeo de la estética de las Bellas Artes y con este texto lo confirmamos.

Museo y escuela. Antonio Alegre Cremadas (documento 57) plantea una propuesta de educación artística escolar en el nivel de la educación media. Relata la experiencia de integración de la clase de dibujo con la de historia del arte. Los maestros de ambas materias trabajan juntos. El acercamiento de los alumnos al arte es teórico-práctico. A partir de este tipo de experiencias el uso del museo se tornaría más frecuente y fructífero, al menos en el sentido en que Bourdieu lo entiende.

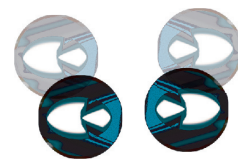
La concepción totalizadora. En este apartado se presentan textos relativos a experiencias educativas globales, que afectan a todo el proceso museológico, a museos o exposiciones que desde su origen se concibieron para el aprendizaje consciente. No debe sorprendernos que muchos de los casos se refieran a museos históricos y antropológicos, donde la pedagogía es menos combatida que en los de arte. Detlef Hoffman (documento 58), museólogo alemán, observa que los únicos museos que se resisten a ofrecer información abundante a sus visitantes son los de arte. Los otros lo hacen desde hace tiempo. Y señala la contradicción básica: los curadores no quieren incidir con ninguna explicación en la relación emotiva única entre visitante y obra. Sin embargo, utilizan, sin escrúpulo, muchos otros medios para influir en la percepción del espectador, sobre todo, museográficos. Los museos eu-

ropeos con predominio del criterio estético serían, para Hoffman, tan propagandísticos como los que más abiertamente explicitan esas metas (museos chinos, soviéticos, Museo Nacional de Antropología de México, etc.) Lo que Hoffman cuestiona en esta ponencia es la falta de preparación teórica de la mayoría de los responsables de museos.

Hoffman toma partido por una concepción clara de la historia del arte: escuela con que se aprende a discernir los fenómenos en su contexto. Revisa entonces algunos recursos museográficos que pueden estar al servicio de esta idea. Describe las soluciones que eligieron en la institución donde trabaja: el Museo Histórico de Francfort. Su meta: transmitir al visitante una idea de las conexiones históricas y sociales. Toma partido por el museo como parte integrante de un sistema de enseñanza moderno con fines de democratización educativa. En este punto entra de lleno en el problema de la información complementaria: ya no se trata de preguntarse si hay que darla sino qué tipo de información es necesaria. Y Hoffman se pronuncia por los contextos sociales y “por llamar la atención sobre los conflictos sociales que marcan directa o indirectamente el nacimiento de los objetos”.

El autor se apoya en algunas ideas de Walter Benjamin, filósofo de la Escuela de Francfort, para plantear que es tan importante dar cuenta del objeto, de su elaboración, de quiénes y cómo lo usaban, como de quienes no lo hacían; dar presencia a los ausentes de la historia oficial. Esto es lo que para él colaboraría con una educación estética crítica.

Me interesa subrayar las diferencias que el mismo Hoffman distinguió: en México hay



inicio

índice

menú

salir

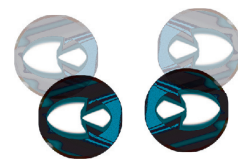
analfabetismo y poco hábito de lectura, por lo tanto, debemos recurrir a otros medios que el escrito para proporcionar información complementaria. Pero este asunto es puntual. Lo importante es la exigencia de Hoffman de tomar partido y fundamentar la elección en la museografía, en la selección de objetos, en la información. Para eso él se basa en una concepción del arte, de la historia, de los museos y en un análisis de las políticas culturales. Esto es lo que cada profesional de museos debiera estar capacitado para hacer con su área de actividad. Como veremos, en lo que resta de esta sección, pocos son los autores dispuestos a tal claridad y, en consecuencia, mayor será nuestro esfuerzo por comprender el porqué de sus posiciones.

Muchos trabajadores de museos han relatado alguna vez su experiencia. Pocos han podido evitar un tono exageradamente entusiasta, sobre todo, en el campo educativo. Con esta advertencia creo que debemos leer todos los relatos de casos.

Louis Valensi (documento 59) describe la experiencia centrada en una exposición: *Burdeos, 2 000 años de historia*. Ya que no conocí la muestra, sólo puedo dejar sentado que el relato me aporta un ejemplo de coherencia museológica: objetivos claros, recursos múltiples y bien pensados, relación positiva con escuelas y comunidad, seguimiento, publicaciones, exposiciones afines en otros puntos de la ciudad. Una concepción global de comunicación y educación en un museo relativamente pequeño y modesto. Ya sabemos que los grandes museos, el Metropolitano, por ejemplo, hacen eso y más, pero allí la desventaja es que los curadores suelen tener unos objetivos y los educadores otros.

De la ponencia de John Stanton (documento 60) referida a un museo antropológico austriaco apreciamos la concepción global de museo educativo. Stanton se plantea objetivos: enseñar, explicar, fascinar y hasta modificar actitudes a través de las exposiciones. Para ello piensa en el posible público y en los recursos que necesitarán para comprender la muestra. Señala que no podemos captar el sentido de los lenguajes simbólicos de otras culturas sin “traducción a lenguajes que ya conocemos sea en forma escrita o audiovisual” (véase Bourdieu y Darbel, documento 90). Y agrega un elemento fundamental: el compromiso del visitante, su receptividad, sin la cual ninguna comunicación es posible. Puesto que también las obras de arte hablan un lenguaje simbólico extraño a las mayorías es extensivo para ellas lo que Stanton plantea para los objetos etnográficos.

Es precisamente en algunos museos holandeses (y también alemanes) donde las exposiciones con fines expresamente educativos parecen haber adquirido amplitud de criterios. El artículo de Adi Martis (documento 61) menciona por ejemplo la muestra múltiple *Cultura de masas* (1981), realizada en La Haya y *Retrato doble* en Rotterdam. Además de la riqueza de recursos didácticos que se usan habitualmente, *Cultura de masas* permitía relacionar arte y vida cotidiana gracias a una temática de interés general desplegada en siete exposiciones (interiores de casas de La Haya, literatura de masas, tarjetas postales, etc.) Sin embargo, el autor aclara que esta orientación, esta apertura es temida y combatida porque hace estallar los valores de la estética de las bellas artes. Y es interesante además observar la estrecha relación entre esta programación y las políticas generales y culturales.



inicio

índice

menú

salir

Los textos siguientes (documento 62), provenientes de ponencias y comentarios presentados en un simposio sobre niños y museos nos ofrecen la posibilidad de comparar posiciones diversas respecto a cómo cumplir la función educativa de los museos. Lo atractivo es que los temas permitían llegar al problema del conocimiento desde diversos ángulos. Uno de ellos fue cómo despertar la curiosidad que favorece el aprendizaje y nos resulta particularmente ilustrativa la opción de Bruno Bettelheim, conocido psicoanalista de niños. Él plantea que los museos no deben intentar enseñar sino lograr el asombro de los niños, la conciencia de estar en presencia de maravillas. Cree que el misterio, cierta magia en la concepción museológica favorecería esos resultados. Un museo debería cautivar la imaginación, despertar curiosidad y admiración y así el visitante intentará, a lo largo de su vida, penetrar esos misterios con mayor profundidad.

Para otra participante, Erika Landau, los museos pueden entretener y enseñar a la vez. Deben proporcionar juego y aprendizaje unidos y para afirmarlo se basa en investigaciones de público y evaluación de trabajos. De esta manera también llegó a la conclusión de que para interesarse en un objeto hay que tener cierta familiaridad con él, a partir de la cual es posible un diálogo con la obra que sugiere más preguntas, mayor curiosidad, y dudas que vuelven otra vez no familiar al objeto y así sucesivamente.

Es decir, la base es cierta familiaridad. El desconocimiento total provocaría el desinterés del visitante (Bourdieu, documentos 56, 90 y 91). El misterio, la riqueza de un objeto aumenta luego de conocerlo un poco.

Por otro lado, Marcella Brenner afirma que el valor que un museo debe defender es el de la

autoridad. Un museo atesoraría autoridad legítima genuina. Quienes tienen la capacidad de curiosidad podrían encontrar allí respuestas. Esta posición es similar a la de Messer y Aldrich, es decir, de un elitismo sin ambages.

Roger Miles responde que la curiosidad sólo puede surgir de un sentimiento de libertad. Los museos europeos tradicionales, asociados con catedrales y palacios, son eficaces para despertar respeto y humildad frente a la autoridad, no para democratizar el conocimiento. La curiosidad y reflexión profunda provendría de trabajar con objetos organizados por conceptos.

He sintetizado algunas de las ideas vertidas en esas mesas redondas. Las diferencias no necesitan ya, esperamos, demasiado análisis. Pero sí una pequeña contextualización. El punto de partida de las declaraciones de Bruno Bettelheim es su propia experiencia desde niño con los museos. Criado en el seno de una familia acomodada y culta, su contacto con el arte fue regular, progresivo y por iniciativa familiar, no escolar. No se ocupa de pensar en la relación de niños de otras clases sociales con los museos. Da por sentado que su experiencia es extensible a todos. Así como las respuestas de Bettelheim y Brenner nos resultan discutibles, las de Landau y Miles nos parecen adecuadas a las actuales necesidades de los públicos del museo de arte. Sólo añadiré que hay algo muy rescatable en la conservadora posición de Bettelheim: la importancia de la capacidad de asombro como estímulo al conocimiento. Pero agregaría que, en culturas diferentes y dentro de procesos sociales dinámicos, esto se logrará de muy distintas maneras.

Llegamos finalmente a la ponencia de Mario Vázquez (documento 63), en ese momento di-



inicio

índice

menú

salir

rector del Museo Nacional de Antropología, quien dice que en México los museos están para educar, pero más todavía para aculturar a los niños hacia los valores nacionales, la identidad nacional. Es casi inevitable sentir la violencia del empleo del término aculturación preferido al de educación. Despertar la admiración por el pasado prehispánico conduciría a conformar una identidad perdida, a aceptar el mestizaje hasta ahora conflictivo. Sin duda preferimos un proyecto museológico que haga explícitas sus políticas y sus metas, a uno que no lo hace. Pero por encima de éste pondré aquellos proyectos y prácticas descentralizadas donde puedan oírse otras voces, otros intereses que los del Estado, aquéllos en que la población sea consultada y participe (véase documento 108).

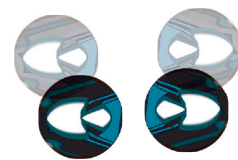
El apoyo didáctico a las exposiciones. En realidad, la absoluta mayoría de los museos de arte, y sobre todo los de arte moderno, conciben la función educativa como actividad agregada a la de coleccionar, conservar y exhibir. Es decir, no hay un compromiso global del museo sino más bien una concesión parcial. Mientras las colecciones se exhiben respondiendo a fines esteticistas, ideológicos, políticos, de mercado, etc., para públicos restringidos, se exige de los servicios educativos la ímproba tarea de compensar las carencias educativas de las mayorías. Del manual *Museums, Magic and Children* (documento 64) cito una especie de muestrario de recursos didácticos y experiencias estadounidenses.

Pero, como decía Detlef Hoffman en relación con la información complementaria, el problema muchas veces no es ya cuestionar si hay que informar o no sino qué se informará y cómo. Los museos de arte moderno, casi sin excepción abordan, la enseñanza a través de los elementos formales del arte y enfatizan, por no decir endiosan, la percepción visual.

El artículo del educador Patterson Williams (documento 65) es un ejemplo excelente de esta tendencia. El autor se aísla de la museografía, de la estructura de la colección, de las políticas de exhibición y, sin tener en cuenta diferencias socioculturales en el público, propone objetivos y recursos comunes a todos los casos: ver, concentrarse, estar alerta, reaccionar con sensibilidad, pensar frente a un objeto. El autor elige un enfoque “del objeto como forma de estimulación más que de comunicación”. Esta última requiere información sobre el creador, las técnicas, el medio social del artista, mecenas, propietarios, etc., y considera que la experiencia directa del objeto suele perderse en la abundancia de información. Por lo tanto, es mejor reducirla o eliminarla. “La meta primaria de la educación en el museo debe ser reunir a la gente y los objetos (estímulo superior) y no a la gente y la información acerca de los objetos”... “La contemplación es el comportamiento que debemos alentar en los museos. En verdad, ésta es la habilidad que necesitamos enseñar al público”.

La contemplación ha sido el comportamiento estético ideal de los grupos ilustrados de las clases dominantes en los dos últimos siglos. Sin pretender resolver este arduo problema deseo al menos plantearlo. ¿Será ése el comportamiento estético válido para todos? ¿Es el que debemos enseñar como único verdadero o bien será uno entre otros? El objeto es importante, la relación directa con él también. Pero es necesario tener la opción de mantener un diálogo con el objeto como producto social, histórico, medio de comunicación o en tanto objeto de contemplación estética.

Katherine Kuh (documento 66), precursora en el área de exposiciones didácticas, creó la Sala de interpretación de arte en el Art Institute de



inicio

índice

menú

salir

Chicago, en los años cincuenta. En este texto relata el proceso de trabajo y la experiencia acumulada en muchos años de labor. Ella misma admite que su método se basó en el ensayo y el error, es decir, se adaptó a las características del público de ese museo, exploró, probó sus propuestas.

Esta experiencia, rica y seria, centrada en lo visual, excluye sin embargo la problemática histórica y sociológica del arte. Es cierto que la mayoría de las corrientes artísticas del siglo XX parecen desear huir a un universo ahistórico y refugiarse en juegos formales o planteamientos metafísicos y que, en consecuencia la educación artística, la historia y la crítica han sido modeladas por esa concepción del arte. Sin embargo, ya vimos que en América Latina este panorama es diferente. Por lo tanto quizás debiéramos imaginar salas didácticas con otros criterios: responder a otras preguntas. Sería posible explicar visualmente aspectos de la historia del arte, los cambios artísticos y sociales y no sólo la transformación formal.

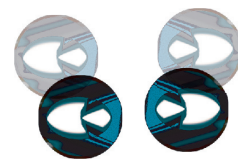
En otra mesa redonda “Cómo y cuándo el acto de mirar se convierte en ver” Joshua Taylor (documento 67) advierte sobre las limitaciones de una práctica muy habitual en Estados Unidos: creer que es posible una percepción pura del objeto. En realidad, aclara, vemos lo que estamos preparados para ver (véase documento 92) según nuestras metas y nuestro estado de ánimo. Taylor no llega a incluir factores culturales y sociales sino sólo psicológicos, como si las diferencias de clase únicamente fueran estados anímicos diferentes. Sin embargo, en relación a muchos colegas norteamericanos, el autor arriesga algunas opiniones interesantes sobre el aprendizaje en museos: el aprender a hacer no reemplaza el aprender a ver, por un lado, y por el otro,

no debe separarse la experiencia sensorial y formal (la práctica con los elementos del arte: forma, color, etc.) de los significados y los juicios de valor. En realidad cree que las premisas con las que han trabajado la mayoría de los museos en las últimas décadas serían falsas. Un niño no ve mejor si ha pintado. Le reconoce valor terapéutico pero no debiera confundirse con la experiencia artística completa que, según él exige, además de juego y placer, la curiosidad por saber, por ver.

Taylor nos permite observar los problemas de la parcelación del conocimiento en la sociedad estadounidense y los inconvenientes de no poder analizar la realidad en forma más global. ¿Por qué, se pregunta uno, fue considerado necesario, durante tanto tiempo, estimular la actitud activa? ¿Por qué la disociación sensibilidad-intelecto? ¿Qué relación tiene esto con el desarrollo del capitalismo, la industrialización, etc.?

Las respuestas las encontramos más en el campo de la historia social de la educación que en el de museos.

Si contraponemos a estos textos el de Ted Katz (documento 68) veremos el problema con más claridad. Katz relata una experiencia piloto en el Museo de Arte de Filadelfia, cuyo objetivo era llegar al público infrecuente de arte. Para lograrlo recurrieron a múltiples recursos. La idea principal fue elegir siete temas vitales a través de los cuales abordar la colección: la familia, el humor, la religión, la vejez, la muerte, el nacimiento y el amor. Cada mes, se desarrollaba el tema a través de conferencias, eventos, proyecciones, visitas guiadas, publicaciones, materiales didácticos, etc. Durante siete meses se movilizó buena cantidad de público entusiasta a partir de la colección permanente, sin mover un solo objeto de lugar.



inicio

índice

menú

salir

El autor aclara que éste es un programa especial entre otros tradicionales. Creo, al menos desde América Latina —donde la vida aún importa más que la contemplación estética— que este tipo de enfoque es el que conviene a amplios sectores del público, variando y ampliando la gama de temas. También pienso que el esfuerzo debe ser compartido con todo el museo, qué es mejor reorganizar la colección permanente en museografías adaptadas a estos programas. Valga como apoyo de esta preferencia la breve cita del texto de Pierre Rebetez (documento 69) quien destaca la importancia de esta labor para el público, en especial el estudiantil.

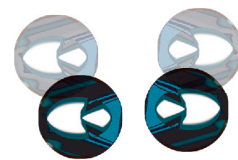
Los recursos didácticos. En el campo de los recursos didácticos en museos, la imaginación ha sido muchas veces desbordante. Más allá de las tradicionales visitas guiadas y conferencias se han puesto en práctica técnicas de expresión corporal, de danza, mímica, música, teatro. Por ser un apoyo poco utilizado en México cito un caso de animación teatral (documento 70) que casi no necesita de comentario, salvo, por un lado, subrayar la conciencia de los animadores de que los objetos son difícilmente aprehendidos si no se conoce y vivencia su proceso de producción y circulación social y, por el otro, el valioso intento de evaluación del programa. Observar al público, evaluar y redactar un informe constituyen espacios de reflexión y comunicación que ayudan a crecer profesionalmente.

Lo que sí cabe preguntarse es cómo el restringido personal de museos dedicado

a educación podrá asumir esta tarea de animación. Una vez que exista formación profesional, estas técnicas deberían incluirse en los programas. Por el momento es cuestión de tener en cuenta la posibilidad de aplicar estos recursos a la educación en museos y de acudir a contratos a personal eventual capacitado.

La oferta y la demanda de recursos educativos. Hasta ahora se han presentado las experiencias y opiniones de los profesionales. Ya es tiempo de prestar atención al público o más bien de conocer algo de la oferta y la demanda en materia de métodos, técnicas y recursos educativos.

Malcolm Knowles (documento 71) grafica esos elementos según su grado de abstracción y dificultad. Hay pocos museos que recurren a todos, o que saben combinarlos adecuadamente. Quizás se explique por la complejidad de la demanda. Los sociológicos Robert Wolf y Barbara Tymitz (documento 72) en un estudio realizado en el Hirshhorn de Washington, un museo de arte moderno, y la autora de este trabajo en una evaluación de uso de materiales didácticos en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (documento 73) llegan a algunas conclusiones similares. La más importante quizás sea la de que todo tipo de público desea información; la otra es que no hay unidad de opinión entre el público mismo sobre qué tipo de información o qué modo de presentación debe llevar. En tanto no se realicen estudios más precisos, el éxito parece depender de la experiencia, la intuición y buenos conocimientos en el campo de la comunicación.



Las condiciones básicas

inicio

56. *La educación artística escolar como requisito de democratización*

Pierre Bourdieu y Alain Darbel. *L'Amour del'art*. París, Minuit, 1969.

índice

¿Habría que sorprenderse entonces de que la ideología del don natural y del ojo novel esté tan extendida entre los visitantes más cultivados como entre los conservadores de museos, que los profesionales del análisis culto de las obras de arte rechacen tan a menudo procurar a los no iniciados el equivalente o el sustituto del programa de percepción organizada que transportan consigo y que constituyen su cultura? Si la ideología carismática, que hace del encuentro con la obra la ocasión para el descendimiento de la gracia (*charisma*), proporciona a los privilegiados la justificación más “indiscutible” de su privilegio cultural, al hacer olvidar que la percepción de la obra es necesariamente culta, por lo tanto aprendida, los visitantes de las clases populares están bien situados para comprender que el amor al arte nace de largas frecuentaciones y no de un súbito flechazo: “Entusiasmarse a primera

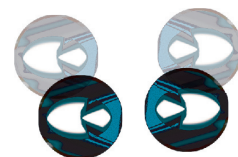
vista, sí, es posible, pero para eso hay que haber leído antes, sobre todo si se trata de la pintura moderna” (obrero, Lille)...

De hecho, flechas, paneles, guías, conferenciantes o recepcionistas no suplirían realmente la carencia de formación escolar, sino que proclamarían, por su simple existencia el derecho a ignorar el derecho a estar allí como ignorante, el derecho de los ignorantes a estar allí; contribuirían a minimizar el sentimiento de inaccesibilidad de la obra y de indignidad del espectador que tan bien expresa esta reflexión oída en el castillo de Versalles: “Este castillo no fue hecho para el pueblo, y eso no ha cambiado...”

Enfrentados a la prueba (en el sentido escolar del término) que representa para ellos el museo, los visitantes menos cultivados están, de hecho, poco

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

inclinados a recurrir al guía o al conferenciante (cuando los hay), temiendo revelar su incompetencia. “Una persona que viene por primera vez está un poco perdida a mi entender... Sí, las flechas en principio ayudarían; no resulta muy agradable preguntar” (sirvienta Lille). Ignorando la conducta adecuada y cuidando ante todo de no traicionarse por comportamientos contrarios a lo que juzgan decoroso, se contentan con leer, lo más discretamente posible, los rótulos —si es que los hay. En síntesis, se sienten “desplazados” y se vigilan, temerosos de hacerse notar por alguna incongruencia. “Uno tiene miedo de tropezarse con un entendido... Para destacarse hay que ser de la profesión, ser especialista. No, los tipos como yo venimos y partimos en el anonimato” (obrero, Lille). Si los agricultores y los obreros son ligeramente más favorables a las flechas que a los tableros es tal vez porque, faltos de un mínimo de cultura, experimentan de un modo menos urgente la necesidad de esclarecimiento o, también, porque expresan por ahí la sensación de extravío (a veces en el sentido más estricto del término) que provoca en ellos el espacio del museo; es, sin duda, fundamentalmente porque encontrarían en ese “itinerario a seguir” la primera respuesta a su inquietud por pasar desapercibidos adoptando una conducta adecuada. “Las flechas son necesarias; la primera vez uno se siente en medio de la niebla” (obrero, Lille). “Flechas, ¡eso es lo que falta! Para indicar algunos lugares... Hay un momento en que se ven todas las piezas y no se sabe adónde ir” (obrero, Lille). Y si los visitantes de las clases populares prefieren venir al museo con parientes o amigos, es sin duda porque encuentran en el grupo un medio de conjurar su desazón; el deseo de visitar el museo a solas se expresa cada vez con mayor frecuencia a medida que nos elevamos en la jerarquía social.

Mientras que a los miembros de las clases más cultivadas les molestan las formas más escolares de ayuda, prefiriendo el amigo competente al conferenciante y el conferenciante al guía que se burla de la ironía distinguida, los visitantes de las clases populares no temen un marco eventual de aspecto manifiestamente escolar: “Desde el punto de vista de las explicaciones, cuantas más haya mejor... Siempre está bien recibir explicaciones sea de lo que sea...” (obrero, Lille).

Incapaces de definir claramente los medios para llenar las lagunas de su información, invocan casi mágicamente, la intervención de los intercesores y mediadores más consagrados, capaces de acercar las obras inaccesibles. Los visitantes que prefieren la ayuda de un conferenciante antes que la de un amigo competente pasan, en Francia, de 57.5% en las clases populares a 36.5% en las clases medias y a 29% en las clases superiores...

“Sí, con un conferenciante se aprende... Los conferenciantes son casi siempre académicos que conocen las cosas al dedillo, son profesores, son útiles”. Se ve que quienes invocan la repugnancia de las clases populares a la acción escolar no hacen sino prestarles, según el etnocentrismo de clase que caracteriza la ideología populista, su propia actitud con respecto a la cultura y a la escuela. La cuestión no es tanto saber si todas las aclaraciones darán “ojos” a los que no “ven”, ni siquiera si los paneles explicativos serán leídos y bien leídos. No serán leídos o, como es probable, lo serán únicamente por aquellos que tienen menos necesidad de hacerlo; no cesarán por tanto de cumplir con su función simbólica.



inicio

índice

menú

salir

...La escuela es la única que puede dar a los niños provenientes de los medios desfavorecidos la ocasión de entrar en su museo. En ausencia de una organización específica, directamente orientada a inculcar la cultura artística y encargada de sancionar su asimilación, las empresas escolares de difusión cultural son abandonadas a la iniciativa de los docentes, de manera que la influencia directa de la escuela es muy débil...

Dado que la obra de arte se presenta como una individualidad concreta que no se deja nunca deducir de los principios y las reglas que definen un estilo, la adquisición de los instrumentos que hacen posible la familiaridad con las obras de arte no puede darse más que a través de una lenta familiarización. La competencia del conocedor no puede transmitirse exclusivamente por preceptos o prescripciones y el aprendizaje artístico supone el equivalente del contacto prolongado entre el discípulo y el maestro en una enseñanza tradicional, es decir, el contacto repetido con la obra (o las obras de la misma clase)...

En este dominio, como en otros (el aprendizaje de la gramática de la lengua materna por ejemplo), la educación escolar tiende a favorecer la adopción consciente de esquemas de pensamiento, de percepción o de expresión que están ya dominados inconscientemente, formulando explícitamente los principios de la gramática creadora, por ejemplo las leyes de la armonía y del contrapunto o las reglas de la composición pictórica, y proporcionando el material verbal y conceptual indispensable para nombrar las diferencias sentidas primeramente de manera puramente intuitiva. Una enseñanza artística que se reduzca a un discurso (histórico, estético u otro) sobre las

obras es necesariamente una enseñanza de segundo grado: como la enseñanza de la lengua materna, la educación literaria o artística (es decir, las "humanidades" de la enseñanza tradicional) supone necesariamente sin que nunca se organice, o casi en función de este presupuesto previo individuos dotados de una competencia previamente adquirida y con todo un capital de experiencias (vistas a museos, monumentos, audiciones de conciertos, lecturas, etc.) que son desigualmente distribuidos entre los diferentes medios sociales...

Cuando se exige de trabajar metódica y sistemáticamente, movilizándolo todos los medios disponibles desde los primeros años de escolaridad, para procurar a todos los que están en situación escolar el contacto directo con las obras o, cuando menos, un sustituto aproximado de esta experiencia, la institución escolar abdica el poder, que le incumbe propiamente, de ejercer la acción continua y prolongada, metódica y uniforme, en una palabra universal o tendiente a la universalidad, que es la única capaz de *producir en serie*, para escándalo de los detentadores del monopolio de la distinción cultivada, individuos competentes, provistos de esquemas de percepción de pensamiento y de expresión que son la condición de la apropiación de los bienes culturales, y dotados de la disposición generalizada y permanente para apropiarse de tales bienes. La escuela cuya función específica es desarrollar o crear las disposiciones que hacen al hombre cultivado, y que constituyen el soporte de una práctica durable e intensa, cualitativa y cuantitativamente, a la vez, podría compensar (al menos parcialmente) la desventaja inicial de quienes no encuentran en su medio familiar la incitación a la práctica cultural y la familiaridad con las obras presupuestas por todo discurso



inicio

índice

menú

salir

pedagógico sobre las obras, a condición únicamente de que emplee todos los medios disponibles para romper el encadenamiento circular de procesos acumulativos al que está condenado toda acción de educación cultural. Cuando se ridiculiza como primaria una enseñanza que pretendería transmitir mediante técnicas simples (por ejemplo por la exhibición de reproducciones y el entrenamiento en su atribución) saberes rudimentarios del tipo de fechas, escuelas o épocas, se olvida que estos métodos, por groseros que puedan parecer, transmitirían al menos ese mínimo de conocimientos que no se pueden desdeñar legítimamente si no es por referencia a técnicas de transmisión más exigentes. Al hacer como si las desigualdades en materia de cultura no pudiesen depender más que de desigualdades de naturaleza, esto es, desigualdades de don, y omitiendo dar a todos los que algunos deben a su familia, el sistema escolar perpetúa y sanciona las desigualdades iniciales.

...Para que la cultura pueda cumplir su función de legitimación de los privilegios heredados es necesario y suficiente que sea *olvidado o negado* el nexo, a la vez patente y oculto, entre la cultura y la educación. La idea contra natura de una cultura de nacimiento, de un don cultural, otorgado a algunos por la naturaleza, supone y produce la ceguera en las funciones de la institución que garantiza la rentabilidad de la herencia cultural y legitima su transmisión disimulando que cumple tal función: la escuela es, en efecto, la institución que, por sus veredictos formalmente irreprochables, transforma en desigualdades de éxito, interpretadas como desigualdades de dones que son también desigualdades de mérito, a las desigualdades socialmente condicionadas ante la cultura.

Al desplazar simbólicamente el principio de lo que las distingue de las otras clases del campo de la economía al campo de la cultura, o mejor aún, al redoblar las diferencias propiamente económicas, las que crea la mera posesión de bienes materiales, mediante las diferencias que crea la posesión de bienes simbólicos tales como las obras de arte o a través de la búsqueda de distinciones simbólicas en la manera de usar tales bienes (económicos o simbólicos), en suma, al hacer un dato de la naturaleza de todo lo que define su “valor”, es decir, para tomar la palabra en el sentido de los lingüistas, *su distinción, marca de diferencia* que, como dice el diccionario Littré, separa del común “por un carácter de elegancia, de nobleza y de buen tono”, las clases privilegiadas de la sociedad burguesa sustituyen las diferencias entre dos culturas, productos de la historia reproducidos por la educación, por las diferencias de esencia entre dos naturalezas, una naturaleza naturalmente cultivada y una naturaleza naturalmente natural. Así, la sacralización de la cultura y el arte, esa “moneda de lo absoluto” que adora una sociedad sometida al absoluto de la moneda, cumple una función vital al contribuir a la consagración del orden social: para que los hombres de cultura puedan creer en la barbarie y persuadir a sus bárbaros, desde el interior de su propia barbarie, es necesario y suficiente que logren disimularse y disimular las condiciones sociales que vuelven posibles no sólo la cultura como segunda naturaleza donde la sociedad reconoce la excelencia humana (y que se vive como privilegio de nacimiento) sino también la dominación legitimada (o, si se quiere, la legitimidad) de una definición particular de la cultura. Y para que el círculo ideológico se cierre perfectamente basta que encuentren en una representación esencialista de la bipartición de su sociedad en bárbaros y civilizados, la



justificación del monopolio de los instrumentos de apropiación de los bienes culturales.

Si tal es la función de la cultura y si el amor al arte es la marca de la elección separatoria, como con una barrera invisible e in franqueable, entre quienes están tocados de la gracia y quienes no, se comprende que los museos traicionen, en los menores detalles de su morfología y de su organización, su verdadera función, que es reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en otros el sentimiento de exclusión. En esos lugares santos del arte donde la sociedad burguesa deposita las reliquias heredadas de un pasado que no es el suyo, palacios antiguos o grandes mansiones históricas a las que el siglo XIX agregó edificios imponentes, construidos a menudo en el estilo grecorromano de los santuarios cívicos, todo concurre a indicar que el mundo del arte se opone al mundo de la vida cotidiana como lo sagrado a lo profano: la intocabilidad de los objetos, el silencio religioso que se impone a los visitantes, el ascetismo puritano de los equipamientos, siempre raros y poco confortables, la negación casi sistemática de toda didáctica, la solemnidad grandiosa del decorado y la etiqueta del decoro, columnatas, vastas galerías, techos pintados, escaleras monumentales, todo parece hecho para recordar que el pasaje del mundo profano al mundo sagrado supone, como dice Durkheim, “una verdadera metamorfosis”, una conversión radical de los espíritus, que la puesta en relación de los dos universos “es siempre, por sí misma, una operación delicada que reclama precauciones y una iniciación más o menos complicada”, que “no es siempre posible sin que lo profano pierda sus caracteres específicos, sin que se

vuelva sagrado en alguna medida o en algún grado”. (E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. 6a. edición, París, Puf, 1960, pp. 55-56). Si, por su sacralidad, la obra de arte exige disposiciones o predisposiciones particulares, confiere en contrapartida su consagración a quienes satisfacen sus exigencias, a esos elegidos que se han seleccionado a sí mismos por su aptitud para responder a su llamado. Acordar a la obra de arte el poder de despertar la gracia de la iluminación estética en toda persona, por desprovista que esté culturalmente, y de producir por sí misma las condiciones de su propia difusión, conforme al principio de las místicas emanatistas, *omne bonum est diffusivum sui*, es permitirse atribuir en todos los casos a los azares insondables de la gracia o a la arbitrariedad de los “dones” aptitudes que son siempre el producto de una educación desigualmente repartida, y por consiguiente a tratar como virtudes propias de la persona, a la vez naturales y meritorias, aptitudes heredadas.

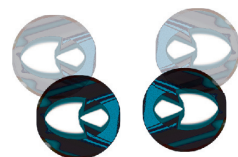
El museo entrega a todos, como una herencia pública, los monumentos de un esplendor pasado, instrumentos de la glorificación suntuaria de los grandes de otros tiempos: liberalidad ficticia, puesto que la entrada libre es también una entrada facultativa, reservada a quienes, dotados de la facultad de apropiarse de las obras, tienen el privilegio de usar de tal libertad y se encuentran por ello legitimados en su privilegio, es decir, en la propiedad de los medios de apropiarse de los bienes culturales o, para hablar como Max Weber, en el *monopolio* de la manipulación de los bienes culturales y de los signos institucionales de salvación cultural.

inicio

índice

menú

salir



Museo y escuela

inicio

57. La escuela, un experimento de educación artística

índice

menú

salir

Durante años la asignatura de Historia del Arte y la Cultura ha sido una de las materias del antiguo bachillerato que entrañaba mayores dificultades de comprensión por parte de los alumnos pues se caía a menudo en una enseñanza libresca. El profesor de esta asignatura ha sido, por ley, un licenciado en letras que solía conocer bien los aspectos históricos, culturales y sociológicos, pero, sin embargo, pese a su conocimiento de las características estéticas más importantes, desconocía, como es natural, las técnicas y claves de la comunicación visual. Era casi inevitable que las clases de historia del arte fueran eminentemente teóricas: el profesor transmitía con mayor o menor imaginación los distintos contenidos, con la ayuda, en el mejor de los casos, de diapositivas y visitas a museos y monumentos. El alumno era un elemento receptivo sin ninguna intervención práctica en el descubrimiento del *lenguaje artístico*.

Antonio Alegre Cremadas. "Hacia la comprensión de los movimientos artísticos: una experiencia didáctica en el COU" en *Cuadernos de Pedagogía, revista mensual de educación*, núm. 34, Barcelona, octubre de 1977, año III, pp. 12-14.

La inclusión de una asignatura de historia del arte en el futuro COU nos ha permitido en el presente curso, 1976-77, impartir dicha materia a título experimental e iniciar una tímida experiencia didáctica encaminada a superar algunas de las deficiencias a que aludíamos antes, respecto a la asignatura de sexto.

El núcleo de dicha experiencia consiste en intentar fundir en clase los aspectos que hasta ahora venía desempeñando el profesor de letras y las enseñanzas del profesor de dibujo dirigidas al aprendizaje y comprensión de los movimientos artísticos.

Se trata, pues, de una experiencia basada en el trabajo interdisciplinario. Hacer confluir el mismo conjunto explicativo y comprensivo los diversos factores concurrentes. Se ha procurado que el alumno viviese el *mundo intelectual*



unido al mundo práctico de la visualidad, haciéndolo pasar del signo al significado, y del significado a la dificultad o facilidad de su realización práctica; en definitiva, hacer visual el concepto teórico.

Fases del trabajo en clase

Una vez elegido el tema correspondiente, se inicia una fase de in formación. El profesor, con la ayuda de libros de texto y explicaciones, etc., introduce al alumno en el contexto histórico, social y político de la época. Por este camino se intenta ver también los movimientos artísticos coetáneos, con sus interrelaciones y antecedentes.

En esta fase se utilizan textos teóricos de los artistas y se estudia el aspecto técnico de sus obras. El profesor de dibujo en presencia de los alumnos realiza prácticas con los materiales apropiados. Se analizan colores, comparando escalas cromáticas con los cuadros proyectados en la pantalla. En suma, se explican los signos, colores, composiciones y elementos materiales que constituyen la obra pictórica grabada, escultórica, arquitectónica, etcétera.

La tercera fase consiste en la realización de prácticas similares a las que hacían los pintores del movimiento analizado. Los alumnos “construyen” obras, dirigidos por el profesor, quien va introduciéndolos en las técnicas elementales propias de dicha escuela o movimiento.

Este método permite a los alumnos asimilar con mayor profundidad las características del movimiento estudiado y las diferencias entre los distintos creadores. Se busca una participación activa del alumno en el aprendizaje a través de una práctica *creadora*.

Nos interesa conseguir que el alumno aprenda mediante el análisis y la práctica, y no por la intuición o la mera recepción de lo que el profesor explica.

Si, en lo que hemos llamado primera fase, es el profesor de historia quien debe tener un papel más destacado, en la segunda y, sobre todo, en la tercera, será el profesor de dibujo. De todas formas, la preparación del tema debe ser programada y concebida conjuntamente, así como ciertas actividades de la clase.

Es importante llamar la atención respecto al conocimiento y adaptación de la expresión artística al estudio de la historia del arte; no sólo de modo exclusivo por el conocimiento del lenguaje artístico, sino porque también permite la construcción, desarrollo y evolución del pensamiento visual motivador de la creatividad.

En este campo se libera la frecuente limitación psíquica e interpretativa, y crea un sentido estético que permite la selectividad de imágenes y formas.

La programación

Los temas que hemos seleccionado en la programación del presente curso experimental han sido los siguientes:

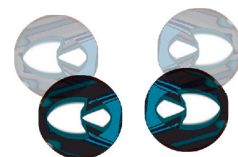
1. Impresionismo y postimpresionismo.
2. Modernismo e influencia simbolista.
3. Fauve, Nabis, Naïf.
4. Cubismo.
5. Futurismo.
6. La abstracción: sus diferentes tipos.
7. Dadá.
8. “Das Bauhaus”. Expresionismo.

inicio

índice

menú

salir



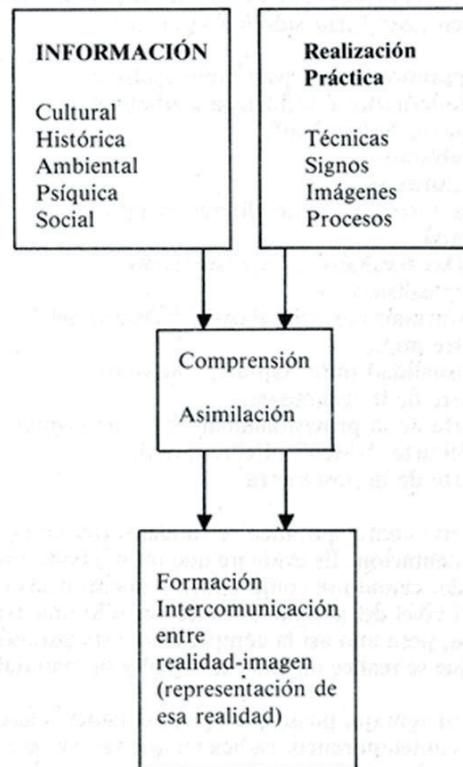
9. Surrealismo.
10. Informalismo: “El Paso”, “Dau al Set”.
11. Arte pop.
12. Visualidad pura: Op-art, cinetismo.
13. Arte de la tecnología.
14. Arte de la provisionalidad. El “happening”.
15. Del arte “video” al conceptual.
16. Arte de la posguerra.

La clase de arte contemporáneo se fundamenta, como decíamos, en la experimentación. Es evidente que no se olvida fácilmente la obra realizada, cuando se comprenden y analizan sus razones. Se supone que el nivel del alumno permite tan sólo una experimentación limitada, pero aún así la comprensión está garantizada en la medida en que se realice un análisis vi-

sual y su materialización en la práctica.

La gran ventaja, pues, que ofrece el haber seleccionado temas de arte contemporáneo, radica en que las corrientes actuales tienden, generalmente, a sintetizar procesos a nivel de esquema. La tendencia a la divulgación y a la “socialización” del arte del siglo xx, permite conocer la materialidad del mismo por medio de códigos relativamente sencillos.

Digamos, por último, que con este mecanismo, se pretende que la cultura y conocimientos del alumno no se vean complicados por el montaje sobre la base de la abstracción, sino sobre la realidad asimilada y visualizada. El ojo no verá así solamente formas, colores y composición, sino que re-descubrirá las verdades, motivos y técnicas de las obras artísticas.



inicio

índice

menú

salir



La concepción totalizadora

58. *Por una museología científica*

Detlef Hoffmann. “Problemes d’une conception didactique du musée en *Histoire et critique des arts*, núm. 7-8, diciembre de 1978.

Ciertas exposiciones, como la que conmemoró el vigésimo quinto aniversario del Museo de Baden-Wurtemberg, permiten hacer una comprobación interesante, mientras que los hechos históricos y los que se relacionan con la civilización son presentados con la ayuda de textos, fotos y mapas, las salas dedicadas a la orfebrería, a la escultura, a los libros iluminados no presentan la menor explicación, salvo algunas palabras concisas confinadas a la entrada de las salas en cuestión. Tenemos aquí un fenómeno que caracteriza la presentación de los museos en general: mientras que los museos de historia natural, de etnología y a veces incluso de historia regional dan desde hace mucho tiempo la explicación de los objetos expuestos, los museos de bellas artes se niegan a hacerlo.

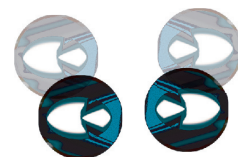
Ello se debe a dos razones estrechamente ligadas: las ciencias naturales, la etnología y a veces la historia son consideradas como disciplinas científicas a las que se puede abordar mediante un enfoque racional; ocurre algo completamente distinto con el arte: el investigador no intenta analizar la obra de arte sino que recibe, de algún modo, descargas emotivas, difícilmente expresables de otro modo que no sea a través de giros poéticos. Por eso, según una opinión extendida, una obra de arte no demanda ninguna explicación. Una explicación, sobre todo si estuviera ubicada bien visiblemente al costado de la obra de arte, sólo podría perturbar las descargas que ella envía. Pero son precisamente aquellos que creen que los objetos tienen su propio lenguaje quienes pro graman y buscan determinar la percepción de los visitantes, influyéndolos de

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

manera específica. Veamos algunos ejemplos: En Stuttgart, en el Museo Regional de Wurtemberg, las esculturas de la Edad Media son expuestas, en ciertos lugares, de tal modo que no se las puede ver más que en un orden dado. Las esculturas sobre el tema de la crucifixión están agrupadas en una sala oval, construida especialmente y que no es accesible sino a través de un eje diagonal. En la prolongación de ese eje se puede percibir, mucho antes de la crucifixión misma, un Cristo resucitado situado a una altura que supera la talla de un hombre. Esta sala oval es de un tono antracita (gris oscuro) y el zócalo es de cemento. La escenificación se parece a la de la liturgia del Viernes Santo: altares despejados. El visitante no sabe si esas esculturas provienen efectivamente de altares o de otro contexto. No se le dice nada de eso y tampoco se le da ninguna razón de todo lo que se relaciona con los objetos mismos. Sólo se apela a sus sentimientos, suponiéndolos entre el Teatro de la Pasión de Oberammergau y el movimiento litúrgico. Más aún, para acentuar el efecto dramático en esta sala sombría, se han ubicado *spots* encima de las esculturas, lo que hace necesaria una lámpara portátil o una linterna para quien quiera estudiar esa estructura superficial que es de tanta importancia para la presentación del original. En las exposiciones, el medio más simple para obtener un efecto teatral es utilizar el *spot* y renunciar así a un modo de iluminación difusa. El visitante, que se encuentra entonces en una oscuridad relativa, dirige sus miradas sobre “la escena”. Los efectos de claroscuro creados por las sombras muy marcadas, dan entonces a los objetos expuestos algo de dramático. Si se recurre a tal puesta en escena es porque entonces se ha comprendido que los objetos no hablan por sí mismos. Porque se

ha comprendido que, sacados de su contexto original, los objetos no pueden informar por pura y simple contemplación. No se vuelven informativos sino a partir del momento en que son reubicados en un contexto comprensible por el visitante. El efecto teatral estimula una acción en la medida en que proyecta sobre los objetos un nuevo lenguaje estético y dramático.

El Museo de Antropología de México recurre, asimismo, a medios espectaculares para dar a sus visitantes —en su mayoría analfabetos— la idea de que la civilización indígena, otrora destruida por los conquistadores españoles, reposa sobre una tradición con la que es preciso restablecer lazos. La base del Estado mexicano actual se sitúa pues antes de la conquista española. La puesta en escena estética y teatral de este periodo, como representativo de la única verdadera civilización de México, significa una revalorización sistemática de la población indígena. Otros medios han sido empleados con ese mismo fin: un amplio sistema de información a menudo no verbal intenta tener en cuenta el analfabetismo del 40% de la población. En 1968, un corresponsal alemán criticaba así este estado de cosas: “Puede ser que cierto efecto de propaganda irrite al visitante inclinado sobre todo a la contemplación estética y que tropieze siempre con este imperativo político: la civilización precolombina está en la base de nuestra conciencia cívica. La separación hecha en el viejo mundo entre historia del arte y etnología desaparece allí completamente”. Si ese famoso “visitante” inclinado sobre todo a la contemplación estética comprendiera que ese “cierto efecto de propaganda” representa un carácter específico de la estética local...



inicio

índice

menú

salir

La puesta en escena teatral no debe tener por fin más que hacer comprender mejor los objetos y la realidad de la que forman parte. En el Museo de Etnología de Hamburgo se ha perfeccionado todavía más este modo de exposición: máscaras de danza y de los ídolos de los mares australes son expuestas en una sala oscura con acompañamiento musical correspondiente y unos escasos proyectores girando en torno de los objetos para evocar las danzas aludidas. Si bien vuelve imposible el estudio de los objetos aislados, esta puesta en escena corresponde al menos a una de sus funciones. Además, la oscuridad tiene una gran significación para el juicio sobre la civilización presentada: sugiere una evolución de la humanidad de las tinieblas —a las que pertenecen los objetos primitivos— a la luz. A fin de cuentas, esta puesta en escena deriva todavía de un exotismo expresionista.

De estos diferentes ejemplos se puede extraer la siguiente conclusión: los autores de estos métodos de exposiciones no sólo dudan de que los objetos hablen por sí mismos sino que, además, suponen que los visitantes no tienen el menor interés en los objetos cuando son presentados sobriamente. Y ésa es la razón por la que recurren a esas puestas en escena. México es el único caso de una puesta en escena deliberadamente al servicio de una interpretación precisa. En los otros casos, la interpretación no es nunca reconocida como tal. Se retoman sólo algunos hábitos de percepción pero sin jamás volverlos a poner en cuestión. No son los intentos emprendidos lo que quiero atacar sino su total falta de teoría.

Los ejemplos citados ligan la percepción de los objetos a otras experiencias visuales y emocionales, más precisamente a las experiencias

provenientes del campo del teatro. El arreglo de las esculturas medievales en el Museo de Stuttgart actualiza experiencias que vienen directamente del área de la liturgia sagrada. El mejor ejemplo de ello es la presentación de “La Maestra” de Duccio de Buoninsegna, en la “Opera del Duomo” de Siena. El retablo está ubicado en una larga sala toda negra y sólo recibe una iluminación indirecta. Si se obedece a la educación recibida, el acto refleja ante tal escena sería ponerse de rodillas. Nadie se sorprende de que el propietario de los lugares, el obispo de Siena, ponga ese retablo al servicio de su ideología. ¿Pero qué *visitante inclinado sobre todo a la contemplación estética* ha querido constatar ahí un “cierto efecto de propaganda”? ¿Entonces, por qué se reprocha siempre exclusivamente a las tomas de posición racionalistas exponer claramente su concepción y su ideología sobre objetos simples y preciosos que nos transmite la historia? ¿Ello provendría del hecho de que, aparte del caso de México, las puestas en escena citadas no se encuentran en oposición con la opinión general? ¿Será ésa la razón por la cual las plumas tan mordaces se embotan de golpe?

En tal contexto daría aún el ejemplo del Museo Romano-Germánico de Colonia. Este monumento del paganismo, justo a un lado de la catedral, atrajo la atención a causa de un número inhabitual de visitantes visto sólo en las grandes tiendas en los momentos de liquidación de saldos de mercancías. Pero para comprender bien la presentación de este museo es necesario hablar antes del Museo de Etnología de Berlín Oeste. Las orientaciones adoptadas en México son aquí netamente discernibles, en particular la valentía de superar las experiencias de los veinte, y presentar los



inicio

índice

menú

salir

objetos de manera concentrada, apoyada por las experiencias del otro lado del Atlántico. La concentración de los objetos en “islotos” —“islotos” en la medida en que un mismo pedestal o zócalo recibe varios objetos de una misma categoría— o en vitrinas, da una impresión de profusión. Contrariamente al hábito de los museos tradicionales se ha renunciado aquí también a un recorrido claramente ordenado: el visitante puede vagar y curiosear entre los objetos presentados. Del mismo modo en las grandes tiendas el visitante se desplaza en medio de cantidad de mercancías, presentadas con mayor o menor cuidado, más o menos destacadas, pasando del placer visual al placer táctil. El hecho de que el Museo de Berlín Oeste recurra a efectos teatrales invita a la comparación con una gran tienda, puesto que ésta también recurrió a efectos de iluminación para volver atractiva su mercancía.

...Los textos de información se reducen a pequeños letreros amplificadas: el objeto y su explicación se comporta pues, como la mercancía con su precio en la etiqueta.

En última instancia esta puesta en escena manifiesta una tendencia más progresista que, por ejemplo, la de la Glyptoteca de Munich con su presentación estética y esterilizada, creada para una élite...

De todo lo que acabamos de decir resulta que no sería cuestión de intentar ahora desarrollar nuevas formas de exposiciones que tuvieran

la pretensión de no ser tendenciosas. Se puede siempre probar que ése no es el caso. Lo que hace falta es exigir que los organizadores den cuenta de su noción de método científico. Esto no concierne naturalmente sólo al personal científico sino también a los decoradores y los servicios técnicos de los museos. Requiere una teoría de la percepción de las formas del museo. Después de la guerra, cuando se construían en Alemania Oeste numerosos museos nuevos, se cometió la gran negligencia de no dedicar nunca la menor atención a estos problemas. Y son precisamente quienes se consideran como los gerentes de tales objetos quienes pecan finalmente contra sus propios mandatos. Habrían podido, sin embargo, tomar ejemplo de la obra del precursor Alexander Dörner en esa área. Para Dörner la obra de arte no representa sino una etapa intermedia en la ruta del “progreso humano”, y la disciplina de la historia del arte es una escuela en la que se aprende a discernir los fenómenos en su contexto. Por eso demanda que el museo documente esta evolución en salas que recreen un ambiente con la ayuda de paneles visuales, de originales y de facsimilares. En lugar de una presentación seca, depurada y simétrica de los objetos, Dörner aboga por efectos de ambiente con la facultad de convencer.

Hay que permanecer muy consciente de que la puesta en escena presenta un gran peligro en tanto medio educativo. Análisis sobre sus efectos no existen prácticamente aún.



inicio

índice

menú

salir

59. Una exposición es más que un espectáculo

Louis Valensi. “Bordeaux. Dos mil años de historia” en *Museum*, vol. XXVII, núm. 2, 1975. p. 79 y ss.

Las últimas experiencias en museología contemporánea fueron adoptadas con el fin de que la exposición pudiera ser vista como una visión global y no simplemente como un espectáculo. *Bordeaux 2 000 años de historia* no intentaba sustituir los siete volúmenes de la historia de Bordeaux, ni tampoco a una película documental sobre el tema, o una exploración individual de la ciudad. Era un intento por explicar el papel jugado por la capital del sudoeste y su importancia como puerto marítimo, a través de los medios específicos que una exposición aporta (un programa en el que las exposiciones son dispuestas en una secuencia de áreas)...

(Una visión global)

...No tenía sentido relatar toda la historia del Imperio Romano, la del reino de Francia o la

de Inglaterra en su relación con Bordeaux. Por el contrario, lo importante ahí era mostrar cuáles fueron las fuerzas que convirtieron gradualmente a la ciudad en lo que es y le dieron su carácter específico a través de fases sucesivas.

...Si el objetivo de una exposición es ir más allá de la multiplicidad de los eventos y dar una visión comprensiva de la historia—lo que no significa dar todos los detalles de toda la historia— los objetivos tridimensionales son la forma ideal de expresión; en seguida vienen las pinturas, y en último lugar, la palabra escrita, sustituyendo o complementando a los objetos, que son siempre de primera importancia. La adecuada proporción de estos tres elementos depende de qué es lo que se desea transmitir. La «pereza» del espectador debe tomarse en cuenta. No debe de haber demasiado material



inicio

índice

menú

salir

escrito, por ejemplo, porque cansa rápidamente aun a los más pacientes. Son necesarias algunas lecturas así como ver alguna película, para llenar vacíos, y sobre todo para lograr un equilibrio entre los diversos tipos de información —mapas, gráficas, tablas— que son esenciales para demostrar las ligas sutiles entre los objetos y la información de base....

Se envió información cultural preparatoria... a todas las escuelas estatales en el estado de Gironda, para que los maestros ya interesados pudiesen preparar a sus alumnos para las visitas a la exposición. Se trataba de una introducción general, una síntesis de cada sección, con una lista de las obras notables, una pequeña lista de lecturas, y ejemplos de las diversas maneras de aprovechar mejor la exposición, y un cuestionario que debía distribuirse entre los niños a su llegada con el objetivo de concentrar su atención sobre algún tema en particular.

El Museo de Aquitania invitó a grupos de maestros a visitas guiadas preliminares para ayudarlos a preparar a sus estudiantes. La provisión de información para los niños y su transporte fueron facilitados a través del comité organizador del Departamento de Educación, quien dio a la exposición una amplia publicidad y prestó camiones a un costo muy bajo. En algunas escuelas secundarias el museo organizó exposiciones fotográficas de los objetos más notables, de dibujos, etcétera. Al mismo tiempo el grupo de trabajo buscó los medios para organizar eventos similares en la ciudad: exposiciones con la historia de un sitio específico de la ciudad, de la historia de alguna institución, concursos de modelaje, fotografía, dibujo, etcétera.

(Llegar a un público más amplio)

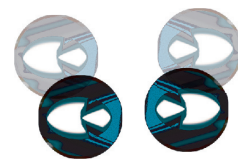
... Se distribuyó gratuitamente una “guía cultural” a la entrada, al menos a los conductores de los grupos y a algunos de miembros. Esta guía permitió a los niños obtener más de la visita sin tener que comprar el catálogo. Este último era, en todo caso, más apropiado para los adultos, ya que era un volumen de 672 páginas, lujosamente ilustrado, aunque costaba la módica suma de 15 francos...

Se hicieron arreglos para que gente físicamente impedida pudiese visitar la exposición fuera del horario normal. Los jueves en la tarde venían grupos de niños sordos y mudos y se quedaban a dibujar después de la hora de cierre.

Los dirigentes de diversos centros comunitarios que habían estado ya en contacto con el museo estuvieron de acuerdo en que había que hacer algo para interesar a sus miembros: uno de los empleados del museo visitaba los centros para proyectar transparencias y responder preguntas que tuvieran específicamente que ver con el trabajo museográfico, el montaje de la exposición y la responsabilidad del curador; carteles, fotografías, guías y catálogos fueron puestos a disposición de los centros...

Como resultado, fueron organizadas doce visitas guiadas para ellos, además de las visitas individuales.

... Al igual que las conferencias desde una silla, las visitas guiadas tradicionales se han abandonado. Se ha intentado hacer que los visitantes sean activos en lugar de pasivos, receptivos sin duda alguna, pero con capacidad para reaccionar, hacer preguntas, comentar. Una exposición es diseñada por el curador



pero no para el curador. El visitante debe sentirse bien.

Varios especialistas han estado dispuestos a venir a las salas de exposición y contestar cualquier pregunta que los visitantes quisieran plantear...

Se organizaron sistemáticamente visitas grupales en forma de diálogos entre el comentador y los miembros del grupo. Este método es mucho más fácil de aplicar entre niños que con adolescentes y adultos. El procedimiento varió de un grupo a otro de acuerdo con los focos de interés y con las reacciones de grupo o individuales. En todo caso, cuando se estimulaba a la gente a descubrir por sí misma las relaciones entre las exposiciones parciales y afinidades o diferencias de estilo, se mantenía el interés, aunque la visita fuera larga, y probablemente pudieron recordar la exposición con mayor precisión. A los miembros de grupos estudiantiles se les distribuyeron algunos cuestionarios a su llegada, sobre algún tema particular —Bordeaux y la monarquía absoluta, el comercio con las islas durante el siglo XVIII... Un equipo de cuatro a seis alumnos se dedicaba entonces a buscar en la exposición las respuestas a las preguntas planteadas en el cuestionario. El maestro o el conductor del grupo no ayudaban al equipo a menos que fuera realmente necesario. Los grupos fueron reunidos posteriormente, y el cuestionario ya completado era entonces discutido con los alumnos. La visita comenzaba con un diálogo que adquiría mayor significación a través de la investigación hecha por el equipo. Sin embargo, si se espera que los alumnos realmente descubran los hechos y los asimilen, esto lleva bastante tiempo.

...Los jueves eran admitidos gratis los niños y se les permitía dibujar las obras que ellos quisieran. Se les proveía con materiales de dibujo. Con el fin de darles alguna asesoría técnica estaban allí presentes alumnas de la escuela de Bellas Artes, y aunque discutían con el niño acerca del objeto que había elegido, no intervenían.

Algunos objetos eran preferidos a otros: los temas que eran fáciles de copiar, los que tenían colores vivos, o que resultaban sorprendentes para el niño; en algunos casos los objetos eran elegidos por razones que el niño no podía explicar.

Desde la edad de once años en adelante, el modelo se copiaba más fielmente, los niños más pequeños daban interpretaciones más libres. Los dibujos que se produjeron resultaron ser tan interesantes que valía la pena exhibirlos.

(La respuesta)

En muchos casos los maestros continuaban la visita con actividades de clase que derivan de ella. Se hicieron lecciones a partir de reportes, dibujos, notas, fotografías y películas acerca de la exposición. Fueron utilizados varios métodos: ensayos, reportajes, proyectos, etc. algunos grupos produjeron pequeñas exposiciones...

Un museo no puede hacer que sus visitantes se sientan bienvenidos o atraerlos a menos que los maestros y los alumnos sean siempre recibidos por la misma persona. La experiencia cultural no puede ser profundizada progresivamente a menos que los méritos y deméritos de cada esfuerzo puedan ser evaluados por una misma persona...

inicio

índice

menú

salir



La persona a cargo debe considerar que la respuesta de las escuelas y del público en general es bastante diferente; y debería tratar de saber cuáles son las razones...

Es bastante fácil para las escuelas de la ciudad y de los suburbios hacer una exposición de su parte de la ciudad tal como es vista por los niños, y en el caso de las escuelas rurales, acerca de su pueblo y sus alrededores tal como lo ven los niños. En este caso podremos descubrir lo que los niños ven y lo que no ven, cómo perciben y transfiguran sus alrededores.

Serán capaces, con la ayuda del museo, de identificar los centros de interés, vincularlos y explicárselos a otros alumnos de su misma edad que viven en otras partes a través de

dibujos, textos, fotografías y cintas acerca de sus primeras discusiones, su primera investigación ¿Sabrán cómo hacer esto? ¿Querrán después de esto buscar temas en varios museos, archivos y buhardillas, emprender investigaciones, visitar edificios históricos o residencias, pintar murales sobre papel, reunir material audiovisual, expresar lo que han visto, lo que han sentido, apreciarlo y deleitarse con los placeres tanto de lo que es real como de lo que es imaginario?

Y por último, ¿gozarán al preparar una exposición, al ir a ver una exposición preparada por otros alumnos, con llevar al museo las que ellos piensan que son más atractivas o mostrar su mundo cotidiano a otras gentes, a los adultos?...

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

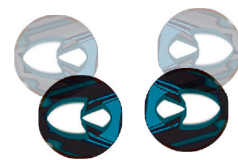
60. Los objetos no hablan por sí solos

John E. Stanton. “Comunicación y comunicadores: algunos problemas de la exhibición en museos” en *Museum*, núm. 139, vol. xxxv, núm. 3, 1983.

El problema de la transformación intercultural de la información no concierne únicamente a los museos y a la museología sino que es un problema básico atinente a la índole internacional de la antropología y de la sociedad multirracial en que vivimos. La comunicación de la información simbólica, que incluye el lenguaje, es necesariamente compleja aun dentro de una sola sociedad. Y es aún más compleja cuando se trata de varias sociedades diferentes. Dicho problema no tiene por qué ser necesaria mente insoluble. Es posible familiarizarse de dos maneras con una parte de los sistemas simbólicos de otra sociedad: primero, mediante la presentación de objetos culturales seleccionados dentro de un contexto sociocultural apropiado. Sin embargo, es esencial que dichos objetos tengan un medio adecuado de traducción.

...Para alcanzar esta familiaridad con los diferentes sistemas culturales, se requiere la posesión de una cierta buena voluntad por parte de los receptores de la información tal como ésta puede ser proporcionada. Esto no debería considerarse simplemente como una participación puramente pasiva. Para crear interés, fascinación, receptividad, se necesita el compromiso del observador. En la región del desierto occidental, un viejo aborigen me dirá *kulila* cuando se dispone a darme información, y en este caso la palabra tiene una connotación simbólica que suscita respeto y receptividad. En la galería del museo no hay nadie que diga *kulila* —escuche—, y éste es el centro del problema.

Exposiciones como las de la Galería Aborigen del Western Australian Museum son montadas



inicio

índice

menú

salir

para enseñar, explicar, fascinar, y “convertir” actitudes a veces hostiles, pero más a menudo apáticas, a una apreciación de la cultura aborígen aunque sólo sea superficial en un principio. A fin de cumplir esta tarea, hay que saber algo de las características de los receptores que se prevén para esta información. En el caso de la Galería Aborígen, los visitantes potenciales son de muchas clases: desde escolares hasta jubilados, visitantes de otros estados o de otros países, y residentes metropolitanos. También hay grupos de especial interés. Por ejemplo, la galería recibe frecuentemente visitantes que descienden de aborígenes, puesto que ella es uno de los contados lugares de Perth en que está representada su cultura...

Es discutible la aseveración de que por sí solos los objetos pueden hablar y transmitir la información de una cultura. Ciertamente el observador puede apreciar las cualidades físicas superficiales del objeto, pero, como sucede con muchas culturas, las sociedades aborígenes valoran muchísimo la información simbólica que codifica los objetos culturales. De la misma forma, la exhibición de objetos funcionalmente similares hallados en una sociedad aborígen no debería impedir al observador ver las diferencias que pueden establecer entre ellos las personas que los usan. En otra oportunidad dije (Berndt, Berndt y Stanton, 1982, p. 41-44) que el arte decorativo de la cultura aborígen material representa un campo de vehículos de comunicación visual altamente desarrolla dos y complejos, originalmente diseñados con fines específicos, sobre todo religiosos, y que cualquier apreciación del sig-

nificado de un objeto depende de la persona y del medio en que haya sido manufacturado y utilizado. Los objetos mismos no pueden comunicar esa información con presteza: en muchos ejemplos de arte decorativo, el diseño y la función pueden ser evidentes, pero en muchos casos no. Habrá que confiar entonces en otras formas de comunicación.

Los rótulos con acotaciones siempre han desempeñado un papel esencial en cualquier exposición. Como dicen los autores (p. 261), los rótulos consignan nombres y organizan la percepción. Pero también hacen más que esto cuando dan detallada información textual que elabora la que ya posee el observador. Se puede siempre discutir si hay que suprimir los rótulos en las exposiciones por su apariencia supuestamente desagradable. Aunque los textos pueden incorporarse en guías de estudio o en catálogos, la búsqueda de los números clave distrae la atención mucho más que el uso de anotaciones adjuntas a los objetos. Los rótulos pueden desarrollar el tema expresado por la exposición, pero no pueden patentizarlo directamente. La acotación escrita es claramente esencial cuando se trata de complejas expresiones filosóficas de cualquier sociedad.

Considerando los recientes progresos electrónicos, es posible presentar la información en otras formas. Esas técnicas se pueden usar para traer a los aborígenes aún más operativamente al campo de la exposición. Se pueden utilizar grabaciones sonoras y de video para enriquecer la presentación con detalles difíciles de comunicar excepto verbalmente.



inicio

índice

menú

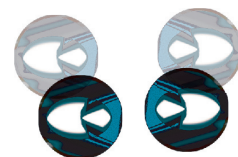
salir

61. Los museos en Amsterdam

Adi Martis. “Art and Education: educational programmes in Dutch Museums of Modern Art” en *Dutch Art and Architecture Today*, núm. 12, diciembre de 1982. Amsterdam.

A pesar de la oposición en el mundo del arte moderno, la discusión acerca del funcionamiento y las políticas del museo ha dejado huella. Por ejemplo, en 1978, el Museo Stedelijk de Amsterdam sorprendió a defensores y detractores por igual cuando presentó la exposición Segunda mirada, dedicada a estudiantes de secundaria. Siete muros de la colección se destinaron a esta muestra didáctica que estaba apoyada en diapositivas y acompañada de discusiones, fotografías, textos y un libro de ejercicios. Aunque quizá se inspiró en las exposiciones educativas de Utrecht, el concepto de esta muestra fue diferente. Mientras que la museografía de Utrecht fue temática, la de Amsterdam abordó obras aisladas, con un enfoque que abarcó cuatro ángulos (lo que era necesario ver, el examen de un aspecto, el procedimiento utilizado en la

obra y su contexto). Ante el aprecio mostrado por el público, el museo decidió continuar en la misma dirección, aunque con algunas modificaciones. Hoy en día, la presentación se dirige a públicos más generales y el cambio más significativo está en la forma: en vez de mostrar obras en un espacio aislado, se acompañan obras de la colección con explicaciones *in situ*. Continuamente se presenta un programa introductorio integrado por diapositivas que termina con la información sobre obras exhibidas a la sazón. El visitante puede entonces ver las obras en su ubicación permanente y guiarse con folletos ilustrados que ofrecen información de distintos niveles. Durante los últimos dos años se han realizado experimentos con otras formas de presentación: bloques con textos, diapositivas comentadas, videos mesas de lectura, etcétera.



El Gemeentemuseum en La Haya

Probablemente, el Gemeentemuseum en La Haya represente la tradición educativa más antigua en Holanda. Inspirado en las ideas de Alfred Lichtwark, ya en 1914 ofrecía visitas guiadas...

...En 1979, los cursos que el museo impartía cambiaron. En la actualidad, los alumnos de primaria pueden elegir entre nueve cursos diferentes; además, el museo presenta una serie de exposiciones anuales dedicadas a estudiantes de secundaria. Aunque al parecer estas exposiciones recibieron la influencia de las generadas en Utrecht, sobre todo en lo que respecta a métodos y al enfoque dirigido a un solo sector del público, las dos primeras series han mostrado mayor contenido social que las de Utrecht.

Es evidente que la imagen educativa está definida por la presencia de su director Henk Overduin, considerado en el ámbito del arte como el prototipo del museólogo nuevo con orientación hacia intereses comunitarios. La serie reciente denominada *Cultura de masas*, siete exposiciones con temas como tarjetas postales, once interiores de La Haya, ropas, literatura para masas y similares, se llevó a cabo en forma masiva en 1981, fue una muestra de las ideas de Overduin instrumentadas en el propio museo. Estas exposiciones provocaron reacciones violentas de críticos e historiadores de arte; actitudes que pueden atribuirse al temor de que manifestaciones similares se conviertan en modelo para quienes dictan políticas culturales, especialmente para aquellos que prefieren adaptar el arte a una política general de bienestar común. No obstante, *Cultura de masas* logró resultados positivos:

ha estimulado colecciones de objetos cotidianos, y en lo que concierne al propio museo, hoy existe una relación más cercana entre la sección educativa y otros departamentos, como se demostró en la exposición. “La elección del artista”, en la que colaboraron seis artistas (Boezem, Nan Hoover y Panamerenko, entre otros) con el departamento de arte moderno y la sección de servicios educativos. Otro efecto positivo se observa en las actividades educativas del *Vagón del arte* y en el museo, las cuales están más orientadas hacia el arte y se dirigen con mayor sintonía a un sector determinado del público.

...En 1979, Beeren publicó un exhaustivo documento acerca de políticas educativas en el que dio a conocer su filosofía y sus planes para el futuro. En la práctica, estos planes se resumieron en eliminar los cursos de creatividad, reducir visitas guiadas al mínimo e integrar el quehacer educativo —hasta entonces aislado— a las políticas totales de adquisición, conservación y presentación.

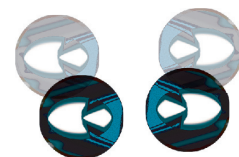
Hoy, grupos y visitantes individuales obtienen más provecho de sus recorridos. Hay un módulo de información y mayor cuidado en la señalización y presentación. A fines de 1980, el departamento de servicios educativos, bajo una organización distinta (con quince miembros, de los cuales seis trabajan tiempo completo) presentó la primera exposición educativa, *Retrato doble*, centrada en dos retratos dobles de J. B. de Champaigne (1654) y O. Kokoschka (1919). Textos informativos en la galería, diapositivas comentadas y un folleto abordaban los aspectos formales, así como los antecedentes históricos y la procedencia de las pinturas. Este último aspecto surgió nuevamente en *Boymans desde el interior* un

inicio

índice

menú

salir



programa iniciado en 1982 para alumnos de secundaria con poca experiencia en museos.

Todo el proyecto consistió en preparación en el salón de clases, visita al museo y evaluación posterior. Los alumnos recibieron una carpeta con información sobre el edificio, las principales tareas del museo y sus departamentos; al maestro se le dio una serie

de sugerencias escritas y diapositivas. En el museo se instaló una sala de trabajo e información, equipada con programas de diapositivas. Las obras incluidas en el programa (de Degas, Sisley, Van Gogh, Kandinsky, Kokoschka, Mondrian, Magritte, Appel y Serra, como ejemplos de arte moderno) se encontraban en su sitio habitual en el museo, con señalización especial.

[inicio](#)[índice](#)[menú](#)[salir](#)

inicio

índice

menú

salir

62. *La curiosidad: su aplicación en un entorno museístico*

AA.VV. *Proceedings of the Children in Museums International Symposium* (28 al 31 de octubre de 1979). Washington D.C., Smithsonian Institution, 1982.

Bettelheim, Bruno (autor, educador)

Creo que es el sentimiento de asombro el que presiona para investigar en las profundidades siempre crecientes de los misterios del mundo y es el asombro el que nos lleva a una apreciación cabal de los logros del hombre, los cuales se ven reflejados en las exposiciones de los museos, sin mencionar las maravillas naturales que también se hallan en los museos. No estoy totalmente seguro de que el propósito central de los museos sea enseñar, aunque la mayoría de los museos que conozco intenta enseñar a los niños.

...La publicidad sensacionalista y la comercialización en torno a la muestra. «Tesoros de Tutankhamon» desalienta a cualquiera. No obstante, la naturaleza de las piezas exhibidas es religiosa. Ese factor, aunado a la gran anti-

güedad, rareza extrema, abundancia de oro y a la leyenda que se tejió alrededor del descubrimiento de la tumba, atrajo a las masas. El gran público acudió para ser impresionado, ansioso por tener una oportunidad para asombrarse, feliz de que la reacción que de él se esperara fuera de sorpresa. Luego entonces, quizá la función de los museos, particularmente la de aquéllos dedicados a niños, sea encantar al público, darle la oportunidad para maravillarse; experiencia muy necesaria debido a que la vida cotidiana se ha visto despojada de los milagros característicos de eras religiosas.

...No estaba equivocado en la forma de usar los museos, ya que, sin recibir directrices específicas, convertí las visitas a museos en una ocupación frecuente. Muchos años después descubrí que Shopenhauer podía haber sido mi mentor al respecto, cuando escribió:



inicio

índice

menú

salir

“Debes tratar la obra de arte como se trata a un gran hombre: ponte de pie, frente a ella y en espera de que se decida a hablar”.

...No importa el contenido de los museos, creo que el principal valor que un museo ofrece a los niños está en estimular, y más importante aún, en cautivar su imaginación, despertar su curiosidad de tal suerte que desee penetrar más profundamente en el significado de lo que exhibe el museo; el valor reside en darle la oportunidad de admirar, a su propio ritmo, objetos que están fuera de su alcance, pero más importante es propiciar un sentimiento de asombro frente a las maravillas del mundo. Porque un mundo que no está lleno de maravillas no merece la pena el esfuerzo de crecer, de vivir en él.

Landau, Erika (Museo Ha 'artez, Tel Aviv, Israel)

Sinceramente creo que la gente acude a los museos para aprender y disfrutar de manera simultánea.

...Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones que hacen agradable el aprendizaje? Y aquí se abre otra pregunta: ¿cómo estimular la curiosidad de los niños para que disfruten el aprendizaje? Creo que el criterio lo marca la interrogante que propone una buena obra de arte. Me provocó mucha alegría escuchar ayer a uno de mis colegas suizos cuando dijo que su objetivo al trabajar en un museo era cuestionarse su trabajo en cada momento, y creo que éste es uno de los aspectos más importantes del trabajo en un museo: cuestionar, abrir interrogantes. ¿Cómo plantear estas preguntas? Es posible hacerlo a través de la explicación de objetos, o con una museografía determinada, o bien

por medio de cédulas o mediante todo tipo de juegos. Pero lo principal es lograr que el objeto sea relevante para el niño. Como señaló el Sr. Perrot ayer, relacionar el objeto con la vida del niño.

... Ahora me gustaría relacionar varias frases de la conferencia del profesor Bettelheim. Me pregunto si lo que Shopenhauer escribió acerca de esperar que nos hable el gran hombre se refiere a una fase, sólo una fase, en el proceso creador de la percepción. Creo que la experiencia artística se torna más profunda y creadora si uno es activo, no pasivo. En psicología el proceso se describe como hacer consciente lo inconsciente; con el fin de ser realmente creadores, este proceso se prolongaría para tornar lo conocido en desconocido. Partimos de una obra de arte desconocida, se vuelve conocida a través de nexos asociativos, sólo entonces es posible detenerse y aguardar, para así detectar diferencias entre los rasgos familiares en esta obra y los de cualquiera otra vista anteriormente. Por lo tanto, la obra se torna desconocida de nuevo, ya que ha sido posible descubrirla como única. Esta experiencia subjetiva del arte se alcanza mediante la formulación de preguntas, es decir, al replantear las preguntas que la exposición propuso.

Brenner, Marcella (Universidad George Washington, Washington, D. C.)

Creo que uno de los valores del museo está en que es un sitio con autoridad — autoridad genuina, buena y útil.

El estudiante que no ha experimentado la verdadera autoridad no tiene fe en la legitimidad de la autoridad. Lo que lleva a pensar que el museo, además de ofrecer una pizca de paz y serenidad,



de atesorar piezas valiosas, es una autoridad útil y legítima y que está llena de respuestas para todos los que quieren ser curiosos.

Miles, Roger (Museo Británico de Historia Natural, Londres, Inglaterra)

En lo que se refiere al aspecto social, hay evidencias de que la curiosidad infantil se nutre más en un ambiente libre que en un régimen firmemente disciplinado, bien sea en la casa o en la escuela. Para concluir, quisiera extrapolar aspectos de esta afirmación y retomar algunos puntos del Dr. Bettelheim.

Es indudable que los grandes museos del siglo pasado tienen apariencia de templos o catedrales, al igual que algunos edificios mucho más recientes. Al parecer, existe una creencia arraigada en que las maravillas de la naturaleza y los logros del hombre requieren de un entorno casi religioso para hacerles justicia. Ahora bien, ¿qué sucede con las exposiciones en estos edificios? ¿Con cuánta frecuencia abarcan una variedad de objetos abrumadora que se exhibe fuera de alcance y con cédulas en latín? En realidad ésta es la síntesis de cómo

no debe impartirse la lección.

Pero, ¿Por qué tantos museos fueron —y aún son— así? Una respuesta es que el modo de operación es producto del siglo pasado, de una era cuando no existía la intención de educar a nadie. En la Inglaterra victoriana, se debía educar a las masas sólo hasta el punto en que se convirtieran en unidades útiles de producción. La respuesta permitida en los museos era “O-o-o... Ah... mira eso”. Los verdaderos objetivos quizá eran estimular en los visitantes sentimientos de sorpresa y reverencia y hacer que una población desinformada se postrara humildemente en presencia de la autoridad. Es más, se intentaba mantener la curiosidad, el deseo de saber, firmemente bajo control.

Contrastemos estas metas con las que pueden ser verdaderas y factibles. Considero que son: exhibir conceptos al lado de objetos bien seleccionados que sirvan de ilustración, de tal suerte que se aliente la reflexión más profunda, tanto en la mente del niño como en la del adulto neófito. Estas exposiciones estimulan el deseo de saber.

inicio

índice

menú

salir



inicio

63. Los museos y la aculturación

índice

AA.VV. *Proceedings of the Children in Museums International Symposium* (28 al 31 de octubre de 1979). Washington D.C., Smithsonian Institution, 1982.

Vázquez, Mario (*Museo de Antropología, México D. F.*)

...¿Por qué debemos hablar de problemas étnicos en museos de antropología? ¿Por qué es necesario tratar problemas y riesgos ecológicos en los museos de historia natural? Porque debemos educar a los niños en la realidad. La realidad no se opone a la educación. Diariamente los niños presencian peleas en la escuela y en la casa. Ven violencia en todas partes. Lloran. Si no deseamos que lloren debemos construir un mundo feliz. Si eliminamos la agresión en nuestro mundo, el niño jamás verá la agresión, nunca presenciara la violencia. Pero es claro que

no podemos aislar al niño de la realidad.

...En mi país los museos pertenecen a la Secretaría de Educación. Están dedicados a educar a los niños dentro del sentimiento de la nacionalidad, de la identidad nacional. No creemos que un museo sea sólo una casa, un recinto dedicado a entretener; sino una casa en donde el niño debe recibir educación —y más que educación: aculturación, conforme a los valores nacionales— de tal suerte que le ayude a encontrar, desde edad temprana, su identidad nacional, su orgullo nacional; el orgullo de descender de culturas indígenas precolombinas, el orgullo de descender de la cultura ibérica.

menú

salir



El apoyo didáctico a las exposiciones

inicio

64. Apoyos para la interpretación de exposiciones

índice

Bonnie Pitman-Gelles (comp.). *Museums, Magic and Children*. Washington D.C. Association of Science Technology Centers, 1981.

menú

Salas de orientación

Las salas de orientación o interpretación cumplen muchas funciones. Introducen al visitante al museo, a una colección específica o a una pieza, o proporcionan información sobre los antecedentes de la colección, el artista, científico o hecho histórico. Estas salas dan el tono a la visita al museo y estimulan la emoción del descubrimiento. Actividades, textos y presentaciones audiovisuales orientan al visitante. Sus objetivos generales son informarlo acerca del sitio en donde se encuentra y lo que verá, ofrecer información que no aparece en cedulario ni en las piezas mismas, y ayudarlo a que haga el mejor uso de su tiempo. Hay dos clases de salas de orientación, las que ofrecen un panorama completo de las colecciones y recursos del museo y las relacionadas con una exposición específica.

...El Museo de Arte de Nueva Orleans ha generado una serie de exposiciones didácticas titulada *Asterisco*, cuyo diseño tiene como fin ayudar a que el público comprenda y aprecie las obras de la colección permanente. Por ejemplo, la exposición *Vaciado* ilustra los distintos métodos de vaciado a través de textos, fotomurales, láminas y piezas de la colección. La muestra incluye información sobre estética, procesos, contexto social y temática histórica relacionada con las piezas y los métodos de vaciado. El público recibe folletos que sirven de guía para aquellas obras que, si bien forman parte de la colección, no aparecen directamente en la muestra, pero que al mismo tiempo, reflejan principios examinados e implican un reto para que el visitante aplique la información recién adquirida. Los visitantes pueden recurrir a la exposición permanente para buscar piezas marcadas con cédulas de *asterisco*. El

salir



cedulario interpretativo incluye información acerca de la forma en que se realiza la pieza, las razones que explican por qué fue realizada y los principios estéticos que ilustra...

inicio

Orientación para una exposición. Muchos museos han descubierto que las filminas, películas y videos cumplen un papel especial en la orientación para muestras determinadas. Estos recursos audiovisuales pueden sintetizar épocas, culturas e ideas en una unidad resumida.

... En el Museo de Arte de Filadelfia es posible recurrir a los videos —localizados afuera de la Colección Arensberg— antes o después de visitar dicha colección. El espectador elige entre once programas que corresponden a tres categorías: información sobre el contexto general de la colección, como por ejemplo, antecedentes sobre los Arensberg o sucesos de la Primera Guerra; información sobre un artista en particular o bien acerca de obras de cada uno de los artistas, por ejemplo: *La novia se desnudó* de Duchamp o *El grito* de Brancusi. La duración de las cintas varía entre minuto y medio y ocho minutos, con un promedio de cinco minutos.

índice

menú

... Los centros de orientación, o cualquier otro recurso, contribuyen al alivio del temor y la incondicionalidad que surgen en el visitante neófito frente a un entorno nuevo: asimismo, pueden ayudar al público asiduo a sacar más provecho del museo.

Cédulas

El cedulario es más que un recurso de identificación de objetos en un museo, puede servir para transmitir instrucciones acerca del funcionamiento de equipo, describir un acontecimiento histórico o dar información so-

bre antecedentes. Un cedulario correctamente elaborado puede llevar al visitante a entender y apreciar una pieza o descubrir ideas.

Es creencia generalizada que el público no lee cedularios porque está en movimiento, entregado a la conversación con acompañantes o interesado en la siguiente área de exploración. Por lo tanto, es necesario cierto nivel de habilidad para captar la atención del lector. Las cédulas deben ser atractivas, pero sin que resulten abrumadoras, en comparación con las piezas. El tamaño, la forma y la extensión del texto son elementos que deben considerarse.

... Las cédulas pueden aportar información y son especialmente eficaces cuando explican lo que el visitante está viendo, su uso, la manera en que fue hecho y otros aspectos afines. También son útiles las cédulas que plantean preguntas pues dirigen la atención del visitante. En el Museo de Corpus Christi en Texas, dos tipos de cédulas son la médula de una exposición de veinte piezas. La pregunta “¿Qué es?” se halla seguida de un desafío: “Vaya al museo e intente encontrar los nombres de estos objetos”. Familias enteras intentan determinar la identidad de diversos objetos; la mesa de información del museo proporciona las respuestas. La exposición es eficaz porque permite la educación voluntaria a través de la actividad voluntaria.

Muchos museos usan diversos tipos de cédulas para una sola exposición. El cedulario introductorio subraya el tema y ofrece antecedentes. Las cédulas informativas se ilustran con encabezados o mediante la formulación de preguntas. Las cédulas explicativas dan información específica sobre piezas particulares o muestran la manera de operar equipo. Obviamente, el tamaño de la tipografía o la



inicio

índice

menú

salir

dificultad de lectura varían conforme al tipo de cédula. En una exposición donde se usan tres o más niveles para colocar cédulas es necesario coordinar cuidadosamente la señalización para que ésta ocupe alguno de los tres niveles o uno distinto.

Demostraciones

Una de las ventajas de las demostraciones que tienden a combinar animación con docencia es que transmiten información eficazmente a públicos más numerosos y en una sola sesión.

Al instrumentar áreas de demostración, los museos necesitan tomar en cuenta si ese espacio estará dedicado a experimentos con materiales secos o líquidos: asimismo, deben considerar la duración de programas, el nivel de información, el número de sesiones diarias que es posible programar, las características del personal que llevará a cabo las presentaciones (voluntarios o empleados), las posibilidades de interpretación con público formado por minusválidos y las necesidades de equipo y almacenamiento.

... Los museos de arte frecuentemente combinan demostraciones diseñadas para explicar procesos y técnicas artísticas con exposiciones que muestran esos procesos. Por ejemplo, el Museo de Arte de Seattle, programó, casi a diario, demostraciones de hilado, tejido, teñido y bordado con una exposición de textiles. El centro de experimentación es parte del programa educativo del Instituto Dayton de Arte. A través de exposiciones, el visitante puede comparar el arte de la clase samurai con el arte popular del periodo Edo que se muestra en el centro de experimentación, en el cual es posible hacer abanicos, intentar trazos de caligrafía o bien observar las técnicas de pintura con brocha de los sumi...

Las demostraciones son atractivas porque ofrecen respuestas que no se evidencian en las piezas. ¿Cómo lograrlo, qué utilizar? ¿Cuánto tiempo exige? ¿Qué requiere? Los museos en general presentan los objetos frente al público y se olvidan que ni los niños ni los adultos entienden el proceso requerido para su ejecución. Las demostraciones también pueden enfocar la atención del público y fortalecer su capacidad para aprender.

Guías para exposiciones

Idealmente, un museo debe contar con dos tipos de guías: un plano que indique nombres y temas, localización de las salas de exposición, de teléfonos, sanitarios y otros servicios; y una guía de colecciones y muestras específicas diseñada para dirigir la atención del visitante a ciertas piezas y estimular su observación imaginativa. En algunos museos, incluso en el Museo Metropolitano de Arte, existen guías en sistema braille y en tipografía grande. Todas estas guías son instrumentos esenciales para que el público se sienta a gusto en ese entorno; asimismo, sirven para que aquellos con tiempo limitado localicen puntos clave de interés en el museo.

Las guías pueden variar mucho en extensión, formato y niveles de información. Es necesario elaborar textos legibles, informativos y que estimulen al espectador a recorrer las exposiciones. También son importantes la claridad en el diseño y la facilidad con la que pueda leerse el texto en el museo. Las ilustraciones son útiles en tanto que puedan ayudar a que el visitante identifique piezas o animales durante el recorrido. Estas guías deben ofrecer diversión, no trabajo difícil. Es necesario considerar la ruta que sigue el público. En lo posible, las actividades deben involucrar tanto a padres



inicio

índice

menú

salir

como a hijos, por ejemplo: enlistar o clasificar conductas animales, colores en una pintura o el ciclo de vida en un habitat determinado. Si es posible, las guías deben proporcionar orientación sobre fuentes de información relacionadas con la muestra, pero el material debe encontrarse en bibliotecas públicas y librerías. Es obvio que las guías pueden estar dirigidas a públicos diversos: en distintos idiomas, para minusválidos, grupos escolares, adultos, niños y familias. Aunque no es necesario elaborar cada guía para los distintos niveles, resulta aconsejable contar, en lo posible con material para públicos diversos.

El Museo de Arte de Delaware ha elaborado distintas guías para familias y grupos escolares. El “Libro de bocetos de descubrimientos” que sirvió para la exposición *Artistas en Wilmington, 1890-1940* es un ejemplo característico. Su texto alienta a los niños a explorar no sólo la exposición sino también la ciudad, detectando los cambios ocurridos durante los últimos cincuenta años. Adivinanzas, realización de dibujos y visita a los lugares que utilizaron los artistas son parte de las experiencias que el texto alienta.

Visitas con guías auditivas

Las visitas con guías auditivas generalmente ofrecen más información que la proporcionada en cédulas y folletos. Hay una amplia variedad para elegir: casets, auriculares y teleguías, entre otras. Es importante definir el tipo de mensaje que se quiere transmitir para seleccionar el medio tecnológico más apropiado. En general, el medio más eficaz es aquel que el visitante puede hacer funcionar y detener, conforme a sus deseos. Es indispensable usar un buen narrador, el director

o coordinador quizá no sean las gentes más idóneas. Al igual que el cedulaario, las guías auditivas pueden seguir un tono de interacción, de conversación. Asimismo, pueden ofrecer distintos puntos de vista con diferentes niveles de información. Al programar el uso de un sistema de guías auditivas, es necesario calcular costos de producción y mantenimiento en el presupuesto.

En el Centro de Arte de Milwaukee y en el Museo de Ciencias de Boston, sistemas de acceso al azar permiten que el visitante levante un auricular en la galería y escuche una explicación que dura entre cuatro y seis minutos y que aborda una muestra particular o una obra de arte. Para desarrollar el guión del sistema de teleguías, el personal del Centro de Arte de Milwaukee seleccionó una muestra y definió los puntos principales en la vida y el estilo del artista. Los guiones (como el de Toulouse-Lautrec que aparece a continuación) daban una información equilibrada sobre el artista y sus obras, con preguntas que involucraban al visitante en observaciones y comparaciones sobre estilos de pintura.

En varios carteles de la exposición, Lautrec creó efectos mediante el dibujo de formas grandes y blancas con unas cuantas líneas sencillas. Este recurso también sirve para atraer la mirada al cartel; después de todo, la función principal de los carteles es captar la atención:

El uso de Lautrec de unos cuantos colores elegidos y fuertes contrastes, fueron otras técnicas para captar la atención. En ocasiones, usó áreas negras en sustitución de las blancas. Observe el cartel titulado Le Divan Japonais que se encuentra en el mismo muro que el de May Milton. Es el segundo de la izquierda.



No hay detalles en el vestido de Jane Avril, pero ¿son necesarios para obtener la personalidad y el estilo de esta mujer? ¿Cuántos colores puede encontrar en este cartel? En realidad hay sólo dos colores. ¡Pero, qué efecto! Mire sólo los carteles a su alrededor ¿No es cierto que todos los carteles presentan las características mencionadas: líneas simples,

pocos colores y fuertes contrastes?

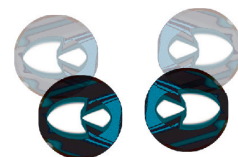
Cuando uno piensa en los tipos de aprendizaje que pueden llevarse a cabo en los museos debe considerar dos características únicas de tales instituciones. Primero, la herramienta primaria de la enseñanza en museos es, en las palabras de Ada Louise Huxtable, “un juego superior de estímulos”.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

65. La descontextualización como condición del aprendizaje

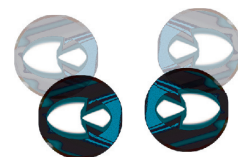
Patterson Williams. "Object-Oriented Learning in Art Museums en *Roundtable Reports*; v. 7, núm. 2, Washington D.C.

La meta primaria de la educación en el museo debe ser, reunir a la gente con los objetos ("estímulo superior") y no a la gente con la información acerca de los objetos. Los programas que comercian esencialmente con información acerca de la vida de un artista o de técnicas de la pintura son periféricos a la experiencia esencial del visitante: la de mirar, reaccionar y pensar en un objeto de arte. Semejante información periférica tiene un rol fuerte y viable como introducción a las experiencias con objetos, una introducción dirigida a que la experiencia que el visitante tenga del objeto sea más intensa y significativa.

La segunda característica única de los museos es que, en contraste con las escuelas (el otro ambiente importante de aprendizaje en nuestra cultura) no son educadores directos, y el visitante (el aprendiz potencial) está ahí

por elección. Para que los visitantes resulten satisfechos y complacidos, es esencial que retengan el derecho a su propia experiencia de los objetos y que los museos ofrezcan una variedad de maneras para introducir al público a sus colecciones. Los programas deberán variar en duración, en el tipo (espectáculos, conferencias, cédulas, audiovisuales, etc.), y en los niveles de refinamiento. Todos los programas deben, sin embargo, respetar la experiencia personal del visitante.

Teniendo en cuenta la importancia de los objetos, y del derecho individual a su propia experiencia de los objetos, la mejor meta para los programas de educación de museos es ayudar al visitante a tener experiencias personales significativas con objetos de arte. Las palabras clave en esta frase son significativas y con objetos de arte. La existencia del museo depende de la



inicio

índice

menú

salir

creencia de la comunidad en la importancia de la pintura, escultura, cerámica, trajes, y en otros objetos que él colecciona. Ayudar a la gente a tener encuentros significativos y personales con los objetos de arte es el medio más directo para construir tal apoyo comunitario.

Cuando la gente compara el hecho de ir al zoológico o a un museo científico muy sofisticado, con el de ir a un museo de arte, se queja: “se puede hacer en un museo de arte...?”. Este tipo de preguntas refleja el temor de que no haya nada significativo o personal en el encuentro con objetos de arte. También refleja una asociación contemporánea de actividad física (hacer algo) con participación. La participación posible en los encuentros con objetos de arte es de una naturaleza contemplativa. La actividad posible en tales encuentros es de una naturaleza interior, implica una actividad no física, sino intelectual y emocional.

Contemplar es, de acuerdo al diccionario *Webster*, “Mirar o echar un vistazo con atención continua; observar atentamente; pensar estudiosamente, meditar, considerar deliberadamente”. La contemplación es el comportamiento que debemos alentar en los museos. En verdad, ésta es la habilidad que necesitamos enseñar al público.

Enseñar a los visitantes a pensar de esa manera acerca de los objetos de arte puede ser dividido en cuatro áreas generales; cada una representa una operación intelectual y emocional separada que los visitantes pueden realizar con un objeto de arte.

Operación 1: mirar

En la búsqueda de experiencias activas que envuelven completamente al visitante, los museos

a menudo han encontrado una res puesta en programas que incluyen dramatizaciones.

Tales actividades tienen su lugar en los museos, pero la experiencia más directa y más activa que requieren los museos es la de mirar los objetos. Tal vez de todos los sentidos, la vista es considerada como la más pasiva, y la que requiere de menos esfuerzo. Uno puede mirar y estar callado, ensimismado y dar la impresión de estar pasivo; pero si uno realmente está mirando y respondiendo a lo que uno ve, la experiencia es todo menos pasiva. Para parafrasear a James J. Gribson, el psicólogo perceptual, la percepción requiere de un observador que esté completamente despierto y alerta y no espere pasivamente que sus sentidos sean estimulados. Él explora la luz disponible, el sonido, el olor y el contacto, seleccionando lo que le es más significativo. Un individuo, después de la práctica, puede orientarse con más exactitud, escuchar más cuidadosamente, tocar más intensamente, oler y paladear más precisamente, y mirar más perceptivamente de lo que podía antes de la práctica...

Debemos estimular a los visitantes a alterar sus patrones de comportamiento en una visita al museo, disminuir su velocidad y concentrarse en una parte pequeña de una colección, antes que tratar de “verlo todo”. Las obras de arte son objetos de un carácter visual complejo. Una experiencia visual cabal de dichos objetos requiere de materiales perceptuales, técnicas, tema, tamaño, color, textura, y la multitud de relaciones entre cada una de estas categorías. Esto lleva tiempo. Los asientos confortables pueden alterar el comportamiento del visitante en esta consideración, pero el visitante individual debe aprender a controlar su propio



comportamiento una vez que entiende la naturaleza de la percepción visual.

Debemos enseñar hechos básicos acerca de la experiencia de este sentido, así como:

1. Lleva mucho tiempo ver un objeto de arte.
2. Puedes prolongar la cantidad de tiempo que pasaste mirando un objeto de arte, cambiando el punto de vista y la distancia.
3. Esto requiere eliminar información accesoría.
4. Puedes enfocar el tema, el color, la figura, la línea, las pinceladas, la sombra, tanto como el arreglo y los detalles de esos elementos.
5. Probar tu memoria visual puede ayudarte a evaluar tu percepción visual.
6. Dos personas no ven exactamente lo mismo. Siempre hay un elemento subjetivo en la percepción visual.
7. Las razones posibles de las diferencias individuales en la percepción visual radican en diferencias físicas, emocionales y de experiencia en la gente.
8. Con la práctica, una persona puede aprender a percibir más correcta y completamente.

Operación 2: reaccionar

Una de las ideas más generalmente aceptadas acerca de las obras de arte, particularmente las obras de arte de museos, es que tienen el poder de mover a los espectadores, afectarlos, provocar una respuesta o una reacción. De alguna manera un espectador puede beneficiarse mucho reaccionando meramente ante los objetos de arte, sin conocer mucho acerca de ellos. Las obras de arte pueden ser apreciadas como estímulos complejos de respuestas humanas complejas. Las obras son, por su propósito,

formas de auto-estimulación del hombre.

Las reacciones y las respuestas que ocurren naturalmente cuando los visitantes miran los objetos varían de individuo a individuo; pero ellas también varían en tipo. Algunas reacciones son principalmente afectivas (“Que tema tan obscuro”); otras principalmente cognoscitivas (“Eso se ve como si le hubiera llevado mucho tiempo hacerlo”); algunas respuestas son conscientes, algunas inconscientes; otras son esencialmente libres, las asociaciones libres provocadas por la visión de un objeto (“Recuerdo haberlo visto cuando era niña”); y otras son reflexiones más estructuradas que implican juicios (“No comprendo aquélla”). Todas las reacciones son expresiones de la personalidad individual y de la experiencia pasada y como tales son una parte importante e inevitable de la experiencia de un espectador de arte. Ignorar las reacciones, rebajar su importancia, es desconocer la validez de la experiencia personal y directa de un espectador de los objetos de arte.

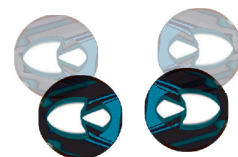
... En estas circunstancias puede parecer poco aconsejable usar la palabra “significado” al hablar de obras de arte... Sin embargo, si uno quiere retener la palabra hablando de las artes, sugiero que sea definida como sigue: una obra de arte significa para nosotros los efectos (no necesariamente las emociones) que evoca en nosotros; una obra que no tiene efectos sobre nosotros no significa nada para nosotros, y todo lo que los efectos hacen evocar constituye su significado para nosotros. A medida que nos familiarizamos más con las obras de arte, el efecto que evoca en nosotros cambia gradualmente, pero en ese caso su significado para nosotros (como lo he definido) también cambia gradualmente. La obra de arte es uno

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

de los polos de la relación, las reacciones evocadas, el otro; y el cambio gradual de ésta mientras escuchamos o vemos la obra otra vez, constituye un cambio gradual en su significado para nosotros. Su significado puede o no puede ser descriptible en palabras, en la mayoría de los casos no lo es, ya que pocos estados de ánimo (particularmente los estados afectivos) son descriptibles satisfactoriamente por la persona que los experimenta.

Algunos conceptos que deben cubrirse al enseñar al público a responder al arte son los siguientes:

1. La importancia extrema de la honestidad al reaccionar ante el arte, de no adoptar las reacciones de otra persona, porque se la crea más sofisticada, de respetar nuestras propias reacciones.
2. La diferencia entre “saber acerca de” un objeto de arte y de reaccionar ante él, incluyendo el rol de la información acerca de los objetos de arte y de su experiencia directa.
3. La diferencia entre las afirmaciones objetivas y subjetivas en las cédulas, folletos, libros y visitas guiadas. Algunos materiales didácticos mezclan la información objetiva basada en hechos acerca del arte con puntos de vista subjetivos e interpretativos del autor o del orador sin diferenciar entre ellos. Cuando esto sucede los lectores o los escuchas a menudo aceptan el punto de vista subjetivo de los autores u oradores como si fuera el correcto y mejor que su propio punto de vista y su reacción.
4. Las posibles razones en el espectador de esa reacción particular (“es lo que me hace sentir de esta manera?”) y las posibles fuentes (los colores, los elementos formales,

etc.) dentro de la obra de arte (“elementos de la pintura me hicieron sentirme de esa manera?”).

5. El papel de la empatía y de las asociaciones en la determinación del “significado” de una obra de arte...

Operación 3: pensar en el arte en un contexto cultural

Cuando las obras de arte son pensadas como formas de comunicación entre el espectador y un artista, o entre el espectador y la cultura dentro de la cual el objeto fue hecho, el objeto solo rara vez es suficiente para completar el acto de comunicación. A menudo debe agregarse información en grandes cantidades a la experiencia del espectador para que obtenga un mensaje correcto de la obra de arte. Un acto de comunicación ocurre cuando se envía por la vía de gestos o imágenes pintados, y ese mismo mensaje es recibido por el espectador. Si el espectador malinterpreta una pintura y su pone una intención o un mensaje del artista que nunca existió, entonces el artista y el espectador “no se están comunicando” en lenguaje común.

Ser capaz de pensar acerca de una obra de arte en su completo contexto cultural —conociendo a su creador, sus técnicas, su personalidad— y su medio ambiente social; conociendo a sus propietarios o mecenas, sus tiempos y medio ambiente social— es un asunto complicado: ha sido la base de las excursiones de las escuelas, series de conferencias y programas de películas en los museos americanos por décadas. También con demasiada frecuencia la experiencia directa del objeto se pierde en esta abundancia de información.



inicio

índice

menú

salir

Teniendo en cuenta que hay otra base conceptual dentro de la cual puede pensarse legítimamente acerca de las obras de arte y los espectadores —la del objeto principalmente como una forma de estimulación más que de comunicación— los museos deben considerar cuidadosamente el papel de la información sobre arte, y los métodos que usan para expresar dicha información.

La selección de los tipos de información documental es extensa e incluye información biográfica acerca del artista, e información acerca de cómo, cuándo y dónde fueron hechos los objetos. También abundan otras clases de información —el conocimiento del objeto en comparación con otros objetos de su mismo tiempo, o de función similar, por ejemplo.

Conocer, descubrir y dar a conocer esta información es la tarea de los historiadores del arte, de los antropólogos culturales, de los arqueólogos, etc. En los museos de arte uno debe definir los papeles posibles de los objetos de arte en este proceso de información.

Dando una selección de varias especies de artefactos culturales e individuales —huesos humanos, herramientas, otros equipos utilizables y obras de arte— uno puede considerar las especies de información que esos diversos restos físicos pueden contener. ¿Qué podemos aprender acerca de un individuo o de una cultura a través de sus herramientas? ¿Qué podemos aprender del arte que uno no pudo aprender de los otros artefactos? En general, parecería que las obras de arte tienden a las sugerencias especulativas informadas acerca de los aspectos intangibles de otras vidas y otras culturas. La evidencia del arte —la música, la danza, las artes visuales— es siempre sugerente, pocas veces definitiva, acerca de los valores,

los pensamientos, los gustos, los sentimientos y las creencias de sus creadores.

En términos generales hay dos métodos diferentes por los cuales los espectadores pueden recibir información sobre arte —por investigación y por inculcación. Aquí tenemos la preferencia de enseñar al público cómo descubrir la información por ellos mismos, o decirles la información a través de formas verbales, escritas y audiovisuales. Los dos métodos son alternativas viables. En cada uno los objetos de arte pueden ser de una importancia central o pueden ser de una importancia periférica. Si la mayor razón para realizar un programa es dar información, entonces, el objeto de arte no es muy importante. Pero podemos invertir esa situación y desarrollar programas informativos que se centren en los objetos, lo cual actualmente prueba la importancia de los objetos de arte como artefactos culturales. Para hacer esto, debemos acentuar la información relacionada únicamente con los objetos de arte (la información sobre los intangibles) y debemos seleccionar la información que escogimos, o lograr que nuestro público descubra su relación directa y cercana a objetos específicos en nuestras colecciones.

A fin de explorar el resultado complejo de ver arte en un con texto cultural, el público debe explorar los siguientes conceptos:

1. La variedad y la complejidad de los “contextos” conectados con cada uno de los objetos de arte: los creadores, los propietarios, etcétera.
2. Los valores y las diferencias entre los métodos de enseñanza interrogativo y expositivo.
3. El papel de las obras de arte como artefactos culturales opuestos a las herramientas, etcétera.



inicio

4. Cómo relacionar la información directamente con los objetos.
5. Los efectos de las diferentes clases de información en los espectadores.
6. La diferencia entre los roles ilustrativos e instructivos de los objetos de arte como artefactos culturales.
7. La naturaleza de la especulación y del lanzamiento de hipótesis en oposición a la búsqueda de hechos.

Operación 4: formular juicios

El diccionario dice que un juicio es “una expresión formal de una opinión autoritaria”. En este sentido los museos y los expertos en arte están y han estado muy involucrados en formular juicios, algunos de los cuales giran alrededor del proceso de selección y adquisición de obras de arte. Desde el punto de vista, del público, el acto de colgar un objeto en el muro de un museo, a menudo significa que el experto ha anunciado su cálculo del valor del objeto. *Webster* también define el juicio como “el proceso de formarse una opinión, discernir y comparar, después de indagar y deliberar.” Esto también es un proceso, que ocupa un papel importante en un museo, un proceso que requiere una habilidad y esfuerzo considerables y que a menudo retribuye a aquellos que lo ejercen con la sensación de completar su “conocimiento” de un objeto de arte.

El hacer juicios —deliberando, discerniendo, comparando, e indagando hasta la formación de una opinión— es un acto especializado del cual el público de museos puede obtener placer personal, refinamiento de su percepción de los objetos, y mayor conciencia de él mismo y de sus propios valores. Raras veces

se le pide directamente al público de museos que haga juicios sobre el arte. En efecto, uno podría argumentar que se trata de disuadir a los espectadores de que juzguen como si los juicios ya se hubieran hecho de una vez para siempre y debieran ser compartidos simplemente por todos los espectadores.

El público, sin embargo, hará juicios mientras camina a través de las galerías de los museos. El juicio que más comúnmente se hace es “me gusta” o “no me gusta”. Pero ese juicio es a menudo hecho sobre la base de una mirada, o de un breve encuentro, y no implica mucho discernimiento, deliberación, comparación o indagación. Ambos, el museo y el público necesitan luchar a fin de que los visitantes menos expertos formulen juicios en las galerías de los museos. El beneficio del museo sería idéntico al del espectador, un nivel mayor de penetración con los objetos y una experiencia personal más intensa de tales objetos.

Los conceptos y los procesos que serán cubiertos cuando se enseña al público a hacer juicios son:

1. De qué manera interpretar (“juzgar en una forma particular o personal”) y apreciar (“estimar el valor de”) incluye el hacer juicios.
2. Los tipos de actividades visuales, mentales y emocionales implicadas en el hacer juicios —comparar, deliberar, discernir, indagar.
3. La distinción entre juicios subjetivos de valor (no sólo una preferencia, sino una preferencia que es sentida, o considerada moralmente justificada, por un juicio razonado o estético) y juicios objetivos (basados en una norma objetiva).
4. La enorme gama de diferentes clases de

índice

menú

salir



juicios de valor que se pueden formular, por ejemplo, decidir qué te gusta, qué respetas, qué te conmueve mucho o qué crees que deba preservarse para las generaciones futuras.

5. La extensa gama de diferentes clases de juicios objetivos que pueden ser hechos, por ejemplo, decidir cuál objeto está en buen estado, cuál refleja el mundo interior de la mente del artista, cuál es más colorido, o más controlado o más espontáneo, el más original o el más tradicional.
6. Que una obra de arte puede ser altamente valuada por una serie de normas subjetivas y objetivas, pero desvalorizada por otra serie
7. Esos juicios toman tiempo y ese juicio final, subjetivo u objetivo, debería ser pospuesto hasta que se pueda llevar a cabo una exploración plena del objeto.
8. Que un juicio de valor aparentemente simple tal como gustar o no de un objeto sea actualmente un acto singularmente complejo, que refleja un complejo de valores, reacciones, percepciones, y reflexiones que constituyen el sistema de valores individuales.

diferente de normas. Un concepto concomitante es que una obra de arte puede ser altamente valorizada por una serie particular de normas objetivas, pero poco valorizada por una norma subjetiva.

inicio

índice

menú

salir

Nota del autor: El enfoque del aprendizaje a partir de los objetos de museos que aquí se describe es el resultado de diez años de enseñanza en museos y de conversaciones con colegas: Carol B. Stapp actualmente investigadora de la Universidad G. Washington en el programa de educación en museos, Maria K. Shomaker y Julie Valenti, programas escolares, y Tara Robinson, jefe de museografía del Museo de Arte de Filadelfia.



inicio

índice

menú

salir

66. *Por una enseñanza no verbal*

Katherine Kuh. "Explaining art visually" en *Museum*, v. I, núm. 3-4, 1947.

El público, confuso, lee libros y artículos en revistas sobre arte, escucha incontables conferencias sobre la materia y se somete a frecuentes visitas guiadas a través de galerías. El radio habla de arte, el cine muestra cómo realizar una pintura o una escultura y la manera en que se prepara un fresco. Todas pueden ser formas legítimas y útiles de explicar el arte al público. Pero con demasiada frecuencia estas técnicas son primordialmente literarias y verbales. Cada vez estoy más convencida de que el neófito necesita una explicación visual del arte, en términos del material mismo. Como este método ha sido poco explorado y menos usado por historiadores de arte y museos, aún permanece sin nombre. Durante la Segunda Guerra los apoyos visuales se convirtieron en valiosos instrumentos educativos. El ejército comprendió rápidamente que las instrucciones escritas tienen más peso cuando se acompañan de material ilustrativo. Descubrieron que los

hombres que en una situación de emergencia no recuerdan la palabra escrita, pueden evocar una imagen.

Durante los últimos años el Art Institute de Chicago ha llevado a cabo experimentos con técnicas visuales en su Galería de Interpretación de Arte. Hasta donde sabemos, es la única galería permanente de su tipo en los Estados Unidos, aunque muchos museos estadounidenses de vez en cuando diseñan exposiciones explicativas. La Galería de Interpretación de Arte específicamente intenta responder de manera visual algunas de las características que, inevitablemente, confunden al visitante de museos. Si una declaración escrita sobre arte puede probarse visualmente, el resultado se convierte en un hecho más integrado y deja de ser teoría. Lo que hemos aprendido en la Galería de Interpretación de Arte es resultado de un sistema de ensayo y



inicio

índice

menú

salir

error basado en las reacciones de numerosos visitantes. Ahora sabemos que la iluminación dramática, el montaje asimétrico con mucho espacio para el descanso —mucho aire—, un título breve y medular y un texto condensado que evite por completo el tratamiento técnico, son factores indispensables. El montaje asimétrico provoca una sensación de intimidad y es posible acentuar la muestra. Debido a que una muestra educativa debe incluir todo tipo de objetos como fotostáticas, ampliaciones, estructuras de alambre, mapas, montajes, reproducciones, originales, diagramas, ambientaciones, dioramas, entre otros elementos necesarios, el montaje debe propiciar la fluidez. Es posible abandonar reglas rígidas acerca del nivel ocular o de la simetría convencional. El diseño debe ubicar a los distintos objetos conforme a cánones de belleza y comodidad. Una exposición diseñada arquitectónicamente para conducir al visitante de un módulo a otro logrará mejor su objetivo, si cuenta con suficiente espacio de descanso. Infiero que la mayoría de las exposiciones educativas tienden a estar muy saturadas y a ser demasiado tediosas e insistentes.

Un título que atrae la imaginación del público es una buena idea. Por ejemplo, al seleccionar el título para la exposición sobre Tintoretto, evitamos estereotipos como “Tintoretto el veneciano” o “La tradición barroca y Tintoretto” y escogimos uno más a la época: “Acercamiento a Tintoretto”. La exposición titulada “De la naturaleza al arte” explicó visualmente la forma en que el artista distorsiona. Debido a que el público estadounidense residente y sospecha de las distorsiones modernas en el arte, evitamos cuidadosamente la palabra “distorsionar” y la sustituimos por “transformar”. Otras dos muestras, “Viendo escultura” y “Explicación del arte

abstracto” llevaban títulos muy reveladores. “La naturaleza muerta cobra vida” intentó mostrar los muchos y muy variados acercamientos de los artistas al abordar la naturaleza muerta. Se escogió este tema a sabiendas de que, comparativamente, es poco favorecido por el público neófito. La exposición “Espacio y distancia” como indica el título, se enfoca en la visualización de la diferencia entre estos dos elementos evasivos en el arte. Se escogió este tema porque el neófito está particularmente confundido con las referencias constantes de los artistas acerca de relaciones y conceptos espaciales.

Se han eliminado los largos cedularios escritos a máquina y colocados en los muros (maldición de todas las exposiciones educativas), así como todos los términos técnicos. Las exposiciones interpretativas deben *mostrar* más que decir. Su función no es presentar un libro ilustrado sobre los muros, sino estimular el aprendizaje del visitante por medio de *mirar* más que de leer. Las cápsulas ayudan a subrayar el material explicativo. Toda la tipografía debe ser grande e integrarse arquitectónicamente a los objetos en los muros, de tal suerte que el visitante lea al mismo tiempo que mira. La intención no es mantener al visitante cambiando su peso de un pie al otro mientras absorbe ideas literarias sobre el arte, sino permitir que se mueva con facilidad, al tiempo que aprende arte con el lenguaje visual del mismo. Algunas ideas no se pueden transmitir a través de este método y, por ende, deben evitarse. Una norma útil es colocar sobre el muro sólo aquellas declaraciones que puedan comprobarse mediante ejemplos visuales, comparaciones y contrastes. Asimismo, cabe recordar que son mejores los adjetivos descriptivos que los emocionales. Palabras como “original”, “bello”, “encantador” son relativas



y personales; sólo contribuyen a la confusión. Los adjetivos deben ser concretos.

Descubrimos que una técnica visual apreciable se basa en el método comparativo. Por ejemplo, en la exposición “Espacio y distancia” se afirmó que el artista sugiere espacio sobre una superficie plana mediante el uso del color. Para demostrarlo, se usaron dos comparaciones. Al cambiar una pequeña área de color en una pintura de Miró, se alteraron por completo las relaciones espaciales en la tela. Sólo se necesitó un texto con una frase breve. También se mostraron dos reproducciones japonesas idénticas, excepto por el color. En la exposición “La naturaleza muerta cobra vida”, una colección española de naturalezas muertas que pertenece al Art Institute, se explicó a partir de sus cuidadosas composiciones. Junto a estas obras se colocaron cuatro copias más pequeñas en las que se habían hecho cambios comparativos. En una copia se alteró cada uno de los objetos y se mantuvieron el color y la composición del original para demostrar visualmente que el tema es menos importante que el diseño. Otra copia era idéntica al original excepto por la ausencia de un objeto. La composición se derrumbó. El visitante acepta y entiende estas afirmaciones porque las constata con sus propios ojos. Más que decirle, se le muestra.

Es indudable que, en un museo grande, una galería explicativa resulta de mucha utilidad. Con frecuencia, se prueban ahí técnicas experimentales para después incorporarlas a exposiciones mayores y más formales. También es importante la oportunidad que brinda para integrar piezas de arte de diferentes periodos y lugares, que se toman prestadas de distintas salas del museo, incluyendo arte oriental y

decorativo, gráfica, pintura y escultura. De esta manera se rompen fronteras departamentales del museo y las piezas se exponen dentro de un marco nuevo, fresco y más íntimo. En mi opinión la mayoría de las exposiciones didácticas muestran pocos originales y demasiadas reproducciones. Si el montaje está hecho con sensibilidad, las grandes obras de arte no sufren daño visual alguno al mostrarse en un entorno explicativo, siempre que el material interpretativo permanezca en un plano secundario con relación a las obras originales. Para lograrlo se requieren instalaciones amplias e iluminación cuidadosa.

En repetidas ocasiones hemos constatado que la participación genuina del público es instrumento útil en las muestras didácticas. Para evitar pedantería y, al mismo tiempo, generar interés, se formulan preguntas que lleven al público a realizar evaluaciones comparativas. Por ejemplo, se copia en proporciones correctas una ampliación fotográfica de la figura distorsionada de un corredor de Picasso. La cédula pregunta: ¿Acaso la figura exagerada de Picasso parece correr más rápidamente que la copia con proporciones correctas? El visitante decide aceptar una distorsión difícil porque comprende las razones del pintor. Los raptos poéticos logran menos que las preguntas literales diseñadas para ayudar al visitante a solucionar sus propias respuestas.

Asimismo, hemos probado otros tipos de participación del público. En un caso, colocamos un pequeño relieve en un diorama y se instó a los visitantes para que encendieran y apagaran distintas luces, cada una de las cuales provocaba alteraciones en la apreciación de la escultura. En la cédula aparecía el siguiente texto: “La escultura cambia más que la pintura,

inicio

índice

menú

salir



bajo los efectos de la luz” y, ni el iconoclasta más obstinado puede negar esta observación después de comprobarla directamente.

La variedad en las técnicas museográficas contribuye a evitar la monotonía, pero esto no valida el uso indiscriminado de los recursos modernos. En ocasiones, al exponer objetos a unos centímetros del muro se logra dar énfasis. Alambre, vidrio, cartón, espejos, papel corrugado, plásticos y muchos otros materiales aumentan textura y evitan esa apariencia mortecina tan frecuente en las exposiciones didácticas. Cabe recordar que las proporciones equilibradas, el uso inteligente del color y la variedad tanto en la escala como en la forma, son medios válidos para conseguir un montaje dramático, elemento indispensable en el éxito de una muestra interpretativa. Después de todo, la idea es interesar y educar. De una buena vez, acabemos con la anticuada vitrina llena de objetos y cédulas.

Quizá sea útil una explicación somera del procedimiento que ha funcionado mejor en la organización de exposiciones didácticas. El coordinador de una muestra explicativa se enfrenta a un problema enteramente distinto al de una exposición ortodoxa, ya que parte de una idea, jamás de una colección de obras de arte. El primer paso es definir el público al que va a dirigirse. El público promedio del Art Institute es neófito y la Galería de Interpretación está dedicada a él y a sus intereses. Es posible que el público de una galería universitaria o de investigación corresponda a un nivel diferente. Una vez seleccionado el tema, el segundo paso es la preparación del espacio, con el plano de la galería en cuestión siempre presente, para que la concepción de la muestra incluya las

restricciones arquitectónicas. El presupuesto y el material artístico disponibles también son rubros que influyen y, en ocasiones, limitan el proyecto.

Para lograr el análisis visual es indispensable mantener sencillez en el concepto general. Asimismo, se requiere explicar sólo aquello, que pueda ser explicado en términos visuales y, principalmente, evitar un compendio de historia del arte en una sola muestra. Se considera suficiente que el visitante absorba dos o tres ideas nuevas. Hemos descubierto que es mejor que el plan de trabajo incluya más material del que podemos usar. El proceso de eliminación se lleva a cabo durante el montaje, para lograr así menos rigidez en la selección final. Es decir, el guión escrito no es la última palabra: el material sobre el muro es el verdadero árbitro. El significado jamás debe sacrificarse por un montaje atractivo, aunque ambos pueden combinarse felizmente, si se recurre a un poco de ingenio.

Durante una época, en un intento por controlar la circulación en la Galería de Interpretación del Arte, pensamos que podríamos desplegar las exposiciones conforme a cánones lógicos y aun cronológicos. Pretendimos regular el orden y la secuencia de la visita, mediante el uso de directrices arquitectónicas y psicológicas. Pero recientemente eliminamos flechas y letreros para invitar al público a recorrer las muestras libremente, pues descubrimos que alcanzan más logros las exposiciones concebidas a partir de unidades autónomas que contribuyen de manera similar al tema central. Reglamentos, normas, órdenes y sermones estéticos agotan al visitante, que prefiere recorrer la muestra a su propio ritmo.

inicio

índice

menú

salir



Las exposiciones explicativas son la única respuesta en el campo de la educación artística, pero infortunadamente han estado relegadas y sólo en escasas ocasiones se ha modernizado su concepción. En resumen, es posible afirmar que existe un peligro inherente a este tipo de exposiciones: el

riesgo del formalismo dogmático. A veces una afirmación objetiva acompañada de un ejemplo visual puede decir muy poco o demasiado. Matices, sutilezas, pros y contras se pierden fácilmente pero el peligro se diluye con la redacción cuidadosa de un texto breve.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

67. ¿Cuándo y cómo el acto de mirar se convierte en ver?

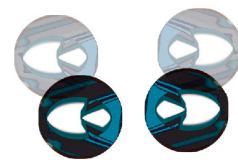
AA.VV. *Proceedings of the Children in Museums International Symposium* (28 al 31 de octubre de 1979). Washington D.C., Smithsonian Institution, 1982.

Taylor, Joshua (Director de la Colección Nacional de Bellas Artes del Instituto Smithsonian, Washington, D. C.)

Vemos lo que estamos preparados para ver. Y esto se aplica tanto a los niños como a los adultos. Suponer que la experiencia depende por completo del objeto es caer en una simplificación peligrosa, ya que es posible interpretar el mismo objeto de muy distintas maneras, conforme a los diferentes contextos.

Existen tres fases en cualquier experiencia didáctica de arte. La primera fase es la experiencia vívida, la segunda es la toma de conciencia de esa experiencia, en la tercera se juzga esa experiencia en relación con el campo más amplio de conciencia. En los niños este proceso no necesariamente es verbal.

El primer paso es estimular nexos fructíferos entre los sentidos y la imaginación, entre los sentidos y las ideas para que el niño cobre conciencia de estar pensando en términos visuales. La curiosidad natural del niño lo lleva rápidamente a descubrir que hay diversas formas de ver. Detectar esas diferencias es ya un punto de partida de suma importancia, sin embargo, no debe obligarse la toma de conciencia con base en principios rígidos y preconcebidos. No es aconsejable que la sensación de descubrimiento que experimenta el niño sea reducida rápidamente bajo el peso de laberintos intelectuales que, con frecuencia, son llamados “elementos” del arte. Es indudable que es necesario aprender un lenguaje para reconocer el color, las formas, figuras, etcétera, pero el lenguaje no existe ajeno a la esfera del significado; y jamás debe propiciarse en el



inicio

índice

menú

salir

niño la suposición de que los aspectos sensitivos del arte son placenteros pero carentes de significado. Sus descubrimientos en el arte no deben divorciarse de sus descubrimientos en su universo más amplio, tanto en el interior como en el exterior.

Mucho tiempo y esfuerzo se han invertido en estudios sobre la percepción, pero con demasiada frecuencia estas investigaciones permanecen al margen de cuestiones de valor. En el arte, la percepción es inseparable de juicios de valor; aislarla significa violentar la experiencia integral del arte.

...Durante los últimos setenta años, la atención que ha recibido el tema de arte y niños ha estado enfocada en el niño como *hacedor* de arte. Desde principios de este siglo, debido a la expansión de nuestros principios estéticos, los adultos hemos considerado la pintura infantil como un rompimiento lleno de frescura con la tradición artística, como si el niño fuera pintor primitivo. Hoy, forma parte de los conocimientos artísticos el rubro llamado “Arte infantil”.

Siento especial afecto por el “Arte infantil”, pero creo que existe el peligro de juzgar esta producción como si fuera arte, cuando en realidad es educación. El adulto evalúa las pinturas infantiles conforme a cánones del arte adulto y, a diferencia del niño, interpreta significados a partir de la expresión primitiva. En cambio, a los ojos del niño, estas pinturas corresponden a un contexto diferente, de experiencia muy inmediata. Por lo tanto, es cuestionable esa suposición idealista de que si el niño se entrega a la factura de aquello que

clasificamos como arte, automáticamente será receptivo a las obras de arte creadas por un artista, o que al menos lo será cuando crezca. Esta premisa es falsa. Cuando el niño termina por hacer obras de arte, generalmente termina con el arte; todos los que nos hemos enfrentado a preadolescentes sabemos que, a esa edad el arte es un asunto difícil.

Si bien el proceso de pintar, dibujar, esculpir, tiene innegables valores terapéuticos, éstos no deben confundirse con los valores derivados de entregarse a la experiencia que permite la producción de artistas. Si el punto de partida es hacer arte, es necesario, desde el principio, tomar conciencia de que hacerlo no es toda la meta. Debemos encontrar una forma en que la necesidad de *hacer* se convierta en la necesidad de *saber* y de *ver*. Aunque, por supuesto, el niño necesita estímulos para disfrutar las delicias de su propia actividad artística. Todos los adultos envidiamos esa experiencia, sin embargo, el niño debe contar con la oportunidad para ir más allá de sus crayolas.

En los últimos años, la frase “con las manos” aparece cada vez con más frecuencia en nuestra profesión. Como director de un museo de arte, me aterroriza de vez en cuando. Pero admito que el concepto es bueno; sugiere un buen comienzo. Aunque me gustaría saber cuáles son las objeciones de una educación basada en la frase “con la mente”. Sería alentador que aun en el arte se mantuviera la mente conectada a las manos, ya que la identificación de la mente con el complejo mundo sensorial es responsable de darle valor y emoción continua al arte.



inicio

índice

menú

salir

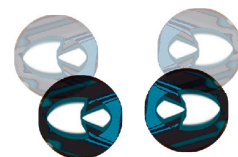
68. Arte y vida: un proyecto de animación

El Departamento de Educación del Museo de Arte de Filadelfia está interesado en captar público nuevo, tarea que se traduce en ofrecer medios distintos para que las colecciones resulten accesibles al me gran público. Debido al carácter quijotesco del concepto de “público” y a la vaguedad de la definición de “público nuevo”, nos propusimos descubrir denominadores comunes a públicos amplios para que sirvieran como punto de partida para la formulación de programas. Pensamos que un denominador común se refiere a las preocupaciones humanas básicas, es decir, las concernientes a la familia, la edad y el amor, y así desarrollamos un programa de siete meses titulado “El arte como reflejo de preocupaciones humanas” que, al cabo del tiempo, fue auspiciado por el Comité Público de Humanidades de Pensilvania.

Ted Katz “Arts as a reflection of human concerns and other common denominators” en *Museums, Adults and Humanities*, Zipporah W. Collins (comp.), Washington D.C., American Association of Museums, 1981.

El programa estuvo dirigido al sector de la población que nunca o sólo en raras ocasiones visita el museo, especialmente al público con cierto nivel educativo pero neófito y “desinteresado” en el arte.

El programa interdisciplinario fue un proyecto piloto que formó parte de las actividades educativas de museos del Museo de Arte de Filadelfia. El esquema del programa estuvo centrado en la consideración de objetos seleccionados entre las colecciones del museo. Dicha selección se hizo conforme a siete temas: familia, humor, religión, vejez, muerte, nacimiento y amor. Se escogieron esas áreas porque atañen al individuo, a su desarrollo y a sus relaciones con los otros. Al inicio de cada mes, un conferenciante se encargó de presentar el tema respectivo. Sólo en un caso el conferenciante fue historiador de arte, Leo



inicio

índice

menú

salir

Steinberg, quien habló sobre el “amor”. El resto de los conferenciantes fueron especialistas de distintas ramas de las humanidades: filosofía, historia, literatura, religión, ciencias sociales y de la conducta. Cada presentación ofreció un marco referencial acerca de las actividades del mes respectivo, las cuales incluían proyección de películas, charlas, eventos familiares y distribución de material impreso. Las charlas abordaron las obras seleccionadas en nuestras colecciones que se relacionaban al tema del mes en cuestión. Generalmente se dieron dos charlas, una relacionada con arte occidental y otra con arte oriental. Descubrimos que los programas familiares atrajeron a públicos más numerosos; la asistencia promedio a estos eventos fue entre 250 y 500 personas. La premisa principal del programa que, una vez captada la atención y el interés de un público era posible, a través de actividades subsecuentes, canalizar esa energía hacia obras relevantes en las colecciones del museo. Nuestro interés no estaba centrado en mostrar las colecciones del museo desde la perspectiva de elementos estéticos o formales, sino como expresiones de seres humanos y de sus formas de vida; se pretendía que las obras de arte fueran vistas como medios de expresión y entendimiento de las gentes.

Para el tema del “Humor” el conferenciante fue Conrad Hyers (profesor de Gustavus Adolphus College), quien habló sobre “Humor, arte y vida —el significado del payaso, del bufón y del héroe cómico”. Los temas para las charlas fueron “Humor en el arte oriental” y “Humor en el arte occidental”. El evento familiar fue “Pantomima y humor”, con la actuación del grupo de mimos arriba mencionado. También se proyectó “Cuando reinó la comedia”, una antología filmica de los grandes comediantes del cine mudo.

Por último, se proyectó “Los payasos” de Federico Fellini.

Con los programas de “preocupaciones humanas” distribuimos material impreso que el público podía obtener mensualmente en el museo. El personal del museo elaboró este material que implicaba la selección de una pieza de las colecciones y una interpretación breve de la obra de arte desde una óptica humanista.

Otro volante, ahora diseñado para familias, implica un componente hecho en casa. . . Conduce a las familias hacia una sala de exposiciones en donde se pide a los padres y al niño que encuentren una pintura hecha por un artista famoso por sus obras sobre gentes y lugares amados. El volante ofrece algunas pistas que los padres leen al niño: “El artista que hizo esta pintura nació en una aldea rusa” y “La aldea se muestra desde varios puntos”. Después de cada pista se alienta al niño para que encuentre la pintura. Al pie de cada volante aparece un cuadro vacío. Se pide al niño que pinte a alguien que ama. El volante indica: “Píntalo en casa y usa colores. ¿Cuáles colores usarías para pintar a alguien que amas? Añade a la pintura objetos que hablen de la persona. Por ejemplo, el animal favorito de esa persona, la fecha y el lugar de ubicación”. Asimismo, se conduce a la familia hacia otras dos pinturas en las galerías; el volante incluye reproducciones de esas obras, pero excluye ciertas gentes, animales o cosas que aparecen en las pinturas originales. Se pide al niño que, al llegar a casa, llene los espacios vacíos con las personas, cosas y animales que más le gusten. Así, el volante contribuye a que los padres trabajen con el niño tanto en el museo como en su casa. Hoy en día usamos numerosos volantes de esta índole en las distintas salas del museo.



inicio

índice

menú

salir

69. *El museo dinámico*

Pierre Rebetez. *How to visit a museum*.
Estrasburgo, Consejo de Cooperación Cultural
del Consejo de Europa, 1970, p. 16.

Por museo dinámico entendemos los arreglos hechos para exposiciones temporales o permanentes que son un poco como una escenografía en teatro. Esto va con los intereses de la escuela y ayuda tanto al maestro como al alumno...

Los museos tienen la posibilidad de establecer un lazo esencial y visible entre los objetos expuestos y la atmósfera que los rodea o que deberían generar...

Si el museo quiere ser vivo debe utilizar todo tipo de estímulos cuya función es esencialmente cultural y educativa.



Los recursos didácticos

inicio

índice

menú

salir

70. Técnicas teatrales en museos

Sandra Quinn. "Theater Techniques as a Method of Interpretation for Adults en *Museums, Adults and the Humanities*. Zipporah W. Collins (comp.). Washington D.C., American Association of Museums, 1981.

En la sala de exposiciones se aplican técnicas teatrales para transmitir información científica a visitantes adultos. El entorno de exhibición, orientado hacia la experiencia participatoria, alienta en el público la exploración de nuevas ideas y su contacto con procesos de otras culturas. A partir del concepto de que se aprende más a través de la participación activa, el interés se enfoca en aprender haciendo. Esta es la columna vertebral del sistema educativo en el Museo de Ciencias. No sólo usamos objetos como representaciones de otras culturas, sino que también intentamos darle vida a los hacedores de esas culturas para mostrar los usos de los objetos en su contexto cultural. Para lograrlo recurrimos a una amplia gama de técnicas teatrales que clasificamos, en términos generales, en dos grupos: informales y formales.

El museo abre seis días de la semana, de 9:30 a 21:00 horas. De martes a viernes, entre 9:30

y 13:00 horas, recibe grupos escolares; por las tardes, de 13:00 a 17:00 horas y, por las noches, de 18:30 a 21:00 horas, recibe adultos. El público que nos visita sábados y domingos entre 10:00 y 17:00 horas aproximadamente, está formado en su mayoría por familias; en cambio, el público que acude esos mismos días, entre las 18:00 y las 21:00 horas, es primordialmente adulto.

El propósito fue añadir otra dimensión a las exposiciones en las salas. Hasta ese momento los visitantes recorrían las muestras sin que hubiera a quien dirigirse en las galerías. El director sintió que el público pasaba de largo frente a una serie de vasijas, ya que cualquier tienda de baratijas exhibía cerámica similar. El aprecio por vasijas de la cultura hopi no podía ser sino limitado a menos que se ofreciera la información necesaria. En la primera demostración de formas de elaboración de cerámica



inicio

hopi, solicité la ayuda de un niño del público, de tal suerte que también mostramos la forma en que los niños aprenden de los adultos en esta cultura. La demostración iba encaminada a subrayar el proceso, más que la técnica; la cantidad de trabajo implícita; y los elementos de diseño usados en este contexto cultural en particular. Después se invitó al público a recorrer la exposición de vasijas hopi que ya había visto antes de la demostración.

Descubrimos que la presentación de objetos ajena a su sistema de vida no era tan significativa como mostrarles el proceso de elaboración. Pudimos darle vida a los objetos gracias a un elemento teatral. A partir de entonces, el programa creció considerablemente y ahora cuenta con un presupuesto generoso, pero las primeras presentaciones fueron muy sencillas y dentro de la capacidad de cualquier museo pequeño.

La planta de nuestro nuevo edificio es un cuadrángulo semejante a una plaza. El concepto para este diseño se basa en que la mayoría de las culturas tenían un espacio de reunión, un lugar de encuentro para los habitantes. En un espacio semejante a esas plazas presentamos teatro de calle y diversos tipos de actividades. En los ángulos de la plaza hay áreas dedicadas a distintos temas: cocina, hilados, cosecha y recolección, por mencionar sólo algunos. Cerca de la entrada, una escalera conduce a un andador que ciñe la plaza y forma un segundo nivel. Desde el andador penden telones que ocultan las exposiciones en proceso de montaje. En ocasiones también usamos los telones para separar las áreas de actividades del espacio de exposiciones, o bien se usan como camerinos improvisados. Las muestras menores se montan en áreas de actividades. Por ejemplo, *Mujer araña*, la dramatización de

una leyenda navajo se representa en el espacio destinado a demostraciones. De la misma manera, cuando no hay exposiciones, los miembros del personal llevan a cabo demostraciones o bien organizan actividades que permiten la participación directa del público. Contamos con plataformas rodantes en las que se ofrecen representaciones y demostraciones.

Con todo este equipo en movimiento, hemos nombrado a un jefe de área, quien se encarga de programar los cambios, así, cada vez que un visitante regresa al museo encuentra una actividad distinta...

Una técnica teatral que resulta eficaz como medio interpretativo es la llamada *personajes de camafeo*. El actor interpreta el papel de una persona proveniente de alguna de las culturas o periodos incluidos en la exposición; interactúa con los visitantes para interpretar los objetos o explicar los elementos de la cultura en cuestión. "Doc Hiller" es uno de estos personajes camafeo. El Dr. Hiller, dentista originario de Minnesota, fue un gran coleccionista de piezas indígenas, particularmente de herramientas y productos agrícolas. Un actor de nuestro personal interpreta a Doc Hiller; vestido con ropas de época y explica los objetos de la colección Hiller.

Además de los personajes camafeo, los actores del personal interpretan otros papeles en grandes espectáculos. Por ejemplo, "Hombre animal: un mito de la creación" es la dramatización del mito de la creación conforme a la cultura indígena de la costa noroeste... Ahí intentamos recrear el uso de objetos en esta cultura, para ello usamos reproducciones de máscaras y de mantas rituales. No se pretende mostrar la forma en que esta cultura realizaba alguna tarea, sino dramatizar una de sus leyendas.

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

...”Esta es una historia que bien pudo ser narrada cerca del fuego, durante una ceremonia. Ahora la vamos a dramatizar”. Al término del espectáculo, el público puede dirigirse a los actores, ponerse una máscara, tocar los materiales o hacer preguntas. Todos nuestros actores realizan tareas de investigación que les dan conocimientos suficientes para tratar los temas que interpretan.

Existe una relación excepcional entre los coordinadores de exposiciones y el Departamento de Educación. Los coordinadores participan en el desarrollo del guión, presencian los ensayos y dan retroalimentación al personal del Departamento de Educación sobre la veracidad del guión y las interpretaciones. A raíz de problemas iniciales, se establecieron directrices para la elaboración de guiones. Una vez terminado el guión, el coordinador revisa la exactitud de la información firma su aprobación y lo regresa al Departamento de Educación. La firma obliga a revisar exhaustivamente el guión.

No obstante, se realizó una evaluación de *Tejedora maya*. Aplicamos una prueba a los adultos para investigar la forma de recepción de las diferentes técnicas interpretativas, y si éstas transmitían distintos tipos de información. Comparamos el personaje camafeo con una presentación directa hecha en tercera persona. Los puntos focales fueron: ¿cuáles son los efectos de la presentación dramatizada? Acaso la representación teatral es más eficaz para transmitir información emocional que información basada en hechos. ¿Atrae a un público más numeroso

la demostración teatral? ¿Cuál presentación retiene más al público? Acaso la teatralidad de la interpretación camafeo distrae al público y lo lleva a perder parte de la información.

Una misma actriz interpretó tanto al personaje camafeo como el de la presentación en tercera persona; ocupó espacio, utilería, objetos e iluminación iguales. Interpretó al personaje camafeo con traje regional y, para dirigirse al público, usó la primera persona como si ella perteneciera a esa cultura. En la presentación directa, la actriz usó ropa de calle y habló de la cultura maya desde la posición de la tercera persona.

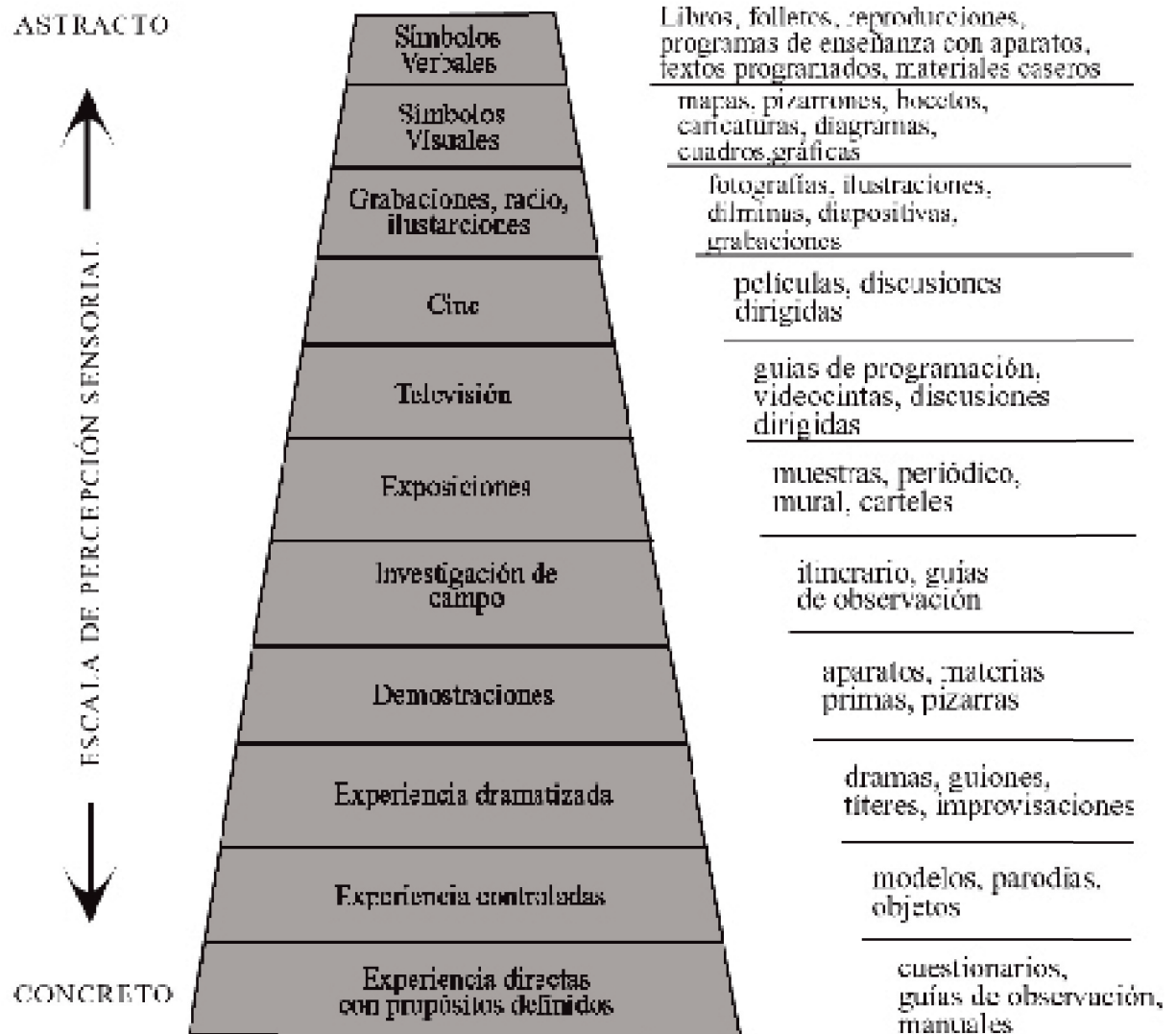
Los resultados fueron interesantes, aunque cabe recordar que éste fue sólo un estudio piloto, con un ejemplo limitado y, por ende, los hallazgos son meras sugerencias. Las observaciones del público mostraron diferencias abismales. El público de la presentación camafeo permaneció más tiempo. Hubo más movimiento durante la presentación en tercera persona. Ambas presentaciones se iniciaron con 22 personas y llegó un número de gentes similar durante las actuaciones, pero fueron más las personas que abandonaron la presentación* en tercera persona, en la de camafeo parecía más involucrado; ocupó lugares más cercanos y, apoyado sobre la plataforma, enfocó su atención sobre la actriz, siguiendo de cerca todas sus acciones. Los investigadores observaron más contacto visual, expresiones faciales y sonrisas. Durante la presentación en tercera persona, el público mostró más cambios de posición; colocado a mayor distancia, parecía que hablaba más entre sí.

* Al final, había 31 personas viendo la presentación del personaje y 20 en la hecha en tercera persona. El público de la presentación.

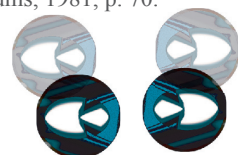


La oferta y la demanda de recursos didáctico

71. Cuadro de recursos didácticos



Malcom Knowles. The Modern Practice of Adult Education. New York, Association Press, 1970; tomado de Zipporah W. Collin (comp), *Museum, Adults and the Humanities*. Washington, American Association of Museums, 1981, p. 70.



inicio

índice

menú

salir

72. Las necesidades de información

Robert Wolf y Barbara Tymitz. *When will the fourth floor be open? A Study of visitor perceptions of the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*. Washington, Smithsonian Institution, 1980.

Como se ha indicado, muchos visitantes prefieren ver piezas de arte con algún tipo de información. El análisis estadístico de la información reunida en el Museo Hirshhorn, muestra que este deseo es una constante en todo tipo de público. Se aplica a visitantes con los más diversos niveles de educación, aun aquellos que cuentan con títulos profesionales y estudios de posgrado; a los que han hecho estudios de arte; a los de ingresos altos y bajos por igual; a quienes muestran un patrón de visitas frecuentes al museo; y abarca a ambos sexos y a todas las características raciales. Sólo un número reducido de visitantes (11%) no desea información; la mayoría de este grupo comentó que la información, particularmente los cedularios interpretativos, distrae de la experiencia estética de ver obras de arte.

...Algunos museólogos estarán de acuerdo con el sentimiento arriba expresado, aunque un número elevado de visitantes (87%) se muestren en desacuerdo. El problema radica en que no hay consenso acerca del tipo de información que debe ofrecerse, el modo de presentarse ni el sitio que debe ocupar. Por ejemplo, algunas personas prefieren sólo el nombre de la obra, la fecha y el artista. Otros quieren añadirle la técnica, mientras que un tercer grupo desea sumarle información sobre fundamentos teóricos o marcos de referencia estructurales. Además, algunos visitantes se mostraron interesados en descripciones de la vida y la época del artista, influencias sociales e individuales, motivaciones que lleva ron a la producción de obras específicas, la ubicación de la obra en la trayectoria del artista y, por último, la interpretación del artista sobre



su obra, con identificación y aclaración de símbolos y técnicas.

Algunos visitantes pidieron más cédulas; otros se inclinaron hacia lo opuesto. Algunos visitantes querían más visitas guiadas, otros solicitaron que el personal del museo estuviera disponible para que sirviera como maestro. Algunas personas querían visitas guiadas con sistema de cassette, otras deseaban más folletos. Unos sugirieron presentaciones audiovisuales en las galerías; otros, catálogos para cada galería.

Algunos visitantes prefieren información previa, otros la desean simultánea al recorrido. Otros piden información que puedan llevarse a casa. Solucionar estos problemas es, sin duda, un desafío para el personal del Museo Hirshhorn.

A pesar de la gran diversidad de opiniones, existen algunas constantes. Salvo en las categorías de turistas o novicios culturales, la mayoría de los visitantes no quieren información adicional específicamente dirigida a la interpretación de la obra, a menos que sea el propio artista el encargado de interpretar.

...Además, muchos visitantes sintieron mayor necesidad de información respecto a obras abstractas que a obras figurativas. La gente

se mostró interesada en obtener información sobre el contexto cultural o histórico de la obra o sobre los aportes que la hacen merecedora de exhibirse.

La principal intención del Hirshhorn al presentar información, es ofrecer un medio que permita la comprensión del arte contemporáneo, sin que el visitante se vea obligado a realizar una investigación profunda. Debido a que mucha gente considera al Hirshhorn como una experiencia de aprendizaje, la información sobre la obra de arte, el artista, la escuela o periodo y las técnicas utilizadas contribuyen a ampliar el aprendizaje resultante de la visita. Hay una aparente preferencia por información contextual y una tendencia igualmente poderosa por información interpretativa. El público se muestra ansioso por formar juicios propios acerca de lo que ve; pero buscan algún tipo de estructura o marco referencial que enriquezca sus juicios con información. Los visitantes buscan la clase de información que les permita una observación más sutil y reacciones e interpretaciones más lúcidas. La gente quiere conocer el arte contemporáneo y la información que presenta el museo es una fuente educativa de importancia. Sin embargo, los visitantes desean tener libertad para formular opiniones en vez de que el museo dictamine lo que debe apreciarse y las razones para ello.

inicio

índice

menú

salir



73. Todos los públicos solicitan información

Graciela Schmilchuk. *Evaluación de recepción de apoyos didácticos*. Sala arte contemporáneo de México, Museo de Arte Moderno, México D.F., Documento interno, 1984.

En la sala de arte contemporáneo se puso a disposición del público un cuestionario escrito a fin de evaluar el uso que daban a los materiales didácticos ofrecidos allí. Las respuestas analizadas corresponden a cinco días hábiles y un fin de semana, entre el 25-I-84 y el 3-II-84. Los elementos evaluados fueron los siguientes:

- a. Textos y gráficas murales en forma de ampliación fotográfica.
- b. Visitas autoguiadas para niños y adultos en forma de folletos que exigían cierta dedicación y compromiso del visitante.
- c. Videos.
 - a. 57% legó la información mural y de ese 57%, al 49% le sirvió para disfrutar más la exposición y al 43% para comprenderla.

- b. En cuanto a los folletos destinados a adultos, 42% declara haberlos leído, y de ellos, al 30% le ayudó a disfrutar más y al 29% a comprender las obras.

Los adultos también respondieron por los niños. 40% lo leyó, al 59% le ayudó a disfrutar más de las obras.

- c. Respecto a los videos (con dos proyecciones diarias), 33% los vieron; de ellos, al 23% le ayudó a disfrutar más la exposición y al 24% a comprende mejor.

En cuanto a qué otro tipo de información les hubiera gustado recibir, un 60% solicitó guías, explicaciones verbales, comunicación interpersonal. El otro 40% se reparte entre



los que piden cédulas exhaustivas para cada cuadro y pintor y catálogos y conferencias sobre algunos temas relevantes en la sala.

Además, se preguntó sobre la forma en que querían recibir esa información adicional y muchas respuestas se reiteraron. Pero una buena parte, 45%, dejó en blanco ese espacio. Del resto, 31% se pronunció por textos murales, 29% por folletos y 35% por audiovisuales. La primera lectura de este material nos sugirió lo siguiente:

- Los textos y gráficas murales fueron los más utilizados (57%), hecho comprensible si tenemos en cuenta que una parte importante del público estaba constituida por estudiantes de nivel medio en busca de información.
- El material didáctico que exige una actitud activa (visitas autoguiadas) obtuvo favor, pero esas mismas personas en otros espacios solicitaban información complementaria. Prevalecía la desconfianza en sí mismos y la desvalorización del propio gusto y opinión.
- El porcentaje de asistentes que vieron los videos (33%) aunque parece menor que el anterior, en realidad resulta mayor, ya que sólo había dos proyecciones diarias de dos horas y media cada una. Si la proyección hubiese sido continua, podemos arriesgarnos

a pensar que ese porcentaje hubiera sido mucho más alto.

- En general, estos porcentajes fueron tan altos (en relación a nuestras expectativas basadas en observaciones anteriores) que llegamos a sospechar de la veracidad de las respuestas. Esto nos lleva a proponernos evaluaciones futuras basadas en entrevistas personales y en observación directa y participante. Esto nos permitiría saber lo más importante: ¿cómo usa el público los materiales, qué en tienden y cómo lo entienden?
- Respecto a qué otro tipo de información hubieran querido recibir, el 60% que solicitó las tranquilizadoras visitas guiadas confirmaron nuestra experiencia. Pero la variedad de propuestas del 40% restante no nos da orientación clara para planificar trabajos futuros.
- Sin embargo, entre las personas que respondieron al cuestionario, ninguna manifestó rechazo explícito por ningún recurso didáctico. Por lo tanto creemos necesario proporcionar información complementaria para todas las exposiciones. Según su carácter y a qué público está destinada propondremos las formas más adecuadas de información. Mientras no existan investigaciones más amplias y generalizadoras, la adecuación dependerá de la experiencia y la intuición.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

IV. Museo y comunicación

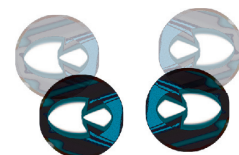
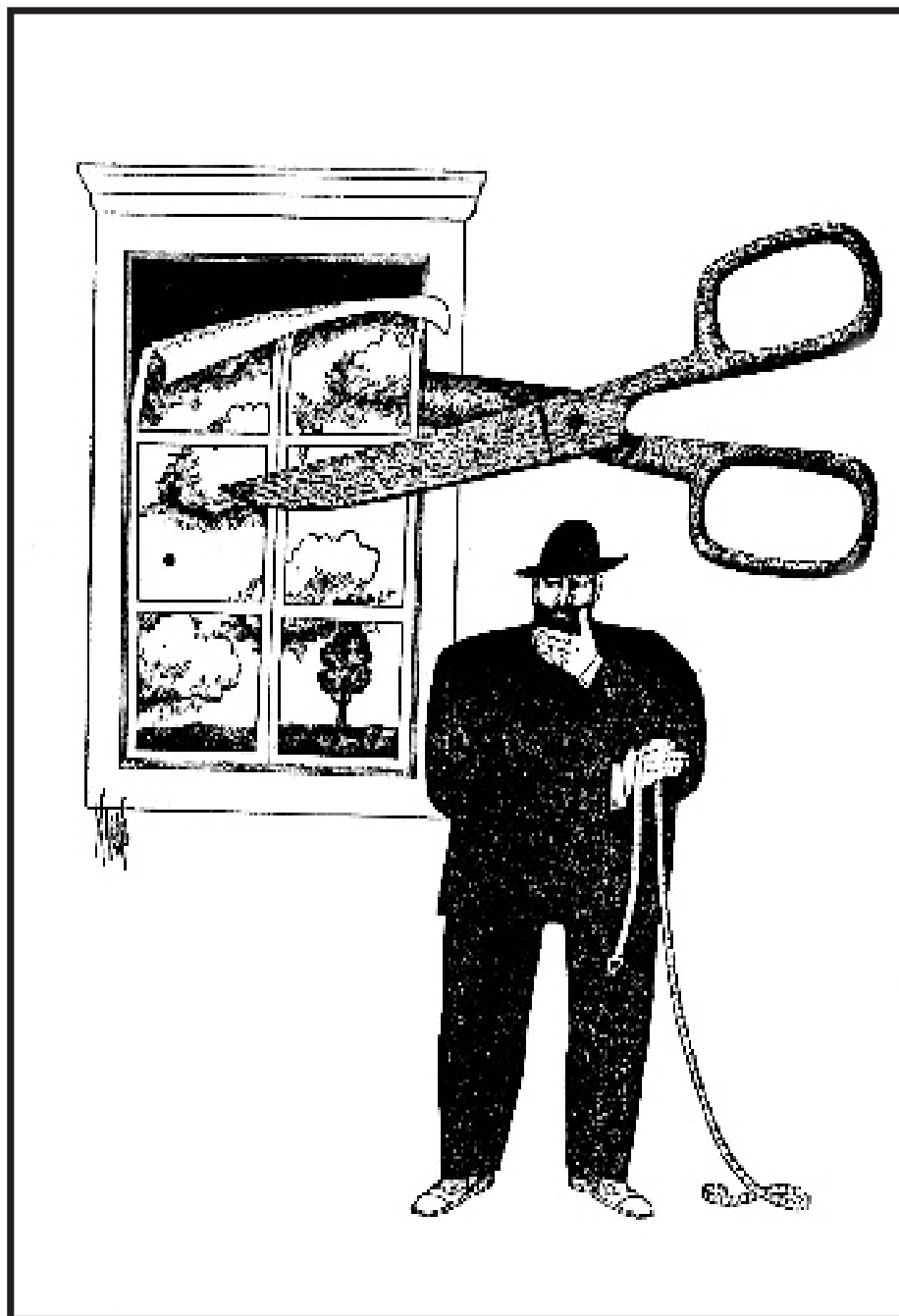


inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

LA LECTURA DE LOS TEXTOS DE ESTE capítulo nos hace concebir la museografía como medio y mensaje a la vez: un conjunto de recursos plásticos, artesanales e intelectuales que permite la comunicación entre museo y público.

Una gran renovación museográfica no depende sólo del surgimiento de profesionales capaces. Los factores de mayor peso provienen del campo museológico en general, de las políticas culturales y, en especial, del desarrollo teórico de la disciplina a que se dedica el museo: antropología, arte, historia, etcétera.

En América Latina y en general en el Tercer Mundo, la tendencia actual más progresista es antropológica y educativa, en relación con las necesidades de algunos gobiernos de reforzar la identidad cultural y la conciencia nacio-

nal. El cambio de gustos del público parece depender, en gran medida, no de sus propias necesidades, sino de las que son generadas desde el poder. Los requerimientos de las fuerzas políticas son entonces anteriores a los del público de museos.

Uno de los obstáculos de orden técnico más serios a los cambios de la museografía y a su capacidad de comunicación es la exigencia de conservación de los objetos. Un museo que no protege su colección se arriesga, a corto o largo plazo, a perderla. Si bien en este trabajo no se incluye el tema de la conservación y restauración ni el de la seguridad, ya que su relación con los aspectos que más me interesan es indirecta, no por eso ignoro su importancia. A partir de garantizar condiciones de conservación correctas y elásticas, es posible discutir las diversas políticas museográficas.



inicio

índice

menú

salir

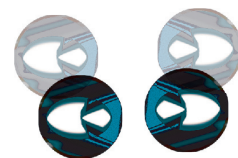
Entre las modalidades museográficas más extendidas en los museos de arte está la decorativa o aparadorista, que se identifica con la decoración de interiores. Esta manera de organizar los objetos y el espacio eleva los efectos agradables por encima de cualquier otro significado. Ni siquiera hace honores a la verdadera corriente esteticista, que sabe respetar el discurso formal, aunque aislado, de cada objeto. Espero que estas prácticas desaparezcan a medida que se concrete la formación profesional de los museógrafos.

Dentro de la corriente opuesta, la que privilegia la exhibición de los objetos enmarcados en su contexto histórico, existen varias modalidades de trabajo que suelen confundirse con facilidad. Vale la pena que el lector distinga las diferencias entre el *period room* americano (reconstrucción de ambientes de época), de costos incommensurables y carácter ilustrativo, que poco tiene que ver con el criterio cronológico o regional y la museografía crítica, donde el diálogo entre objetos, documentos, obras de arte, ambientación, etc., permiten; no ilustrar una época, sino tomar conciencia de ella para la comprensión de nuestro momento actual. La *museografía en la historia*, Germain Bazin (documento 74) enumera algunas soluciones museográficas utilizadas a partir de principios de siglo: los *period rooms* en boga en Estados Unidos desde 1924 en el Metropolitan de Nueva York; en las décadas siguientes la primacía del goce estético por encima del conocimiento, salas “limpias” con pocas obras y bodegas atestadas. Menciona el museo educativo, patriótico alemán del primer cuarto de siglo y los cambios en la posguerra europea: el público se cansa de los museos asépticos y promueve presentaciones más abundantes y ambientadas sin dar tanta im-

portancia a la obra de arte única y a la calidad sino a la “sensación” halagadora.

Los datos que proporciona Bazin son siempre valiosos, pero la manera de encadenarlos y comentarlos puede resultar poco rigurosa. Según él, los cambios museográficos dependen de cambios en la moda y el gusto del público. ¿Y éste por qué cambia? No se formula la pregunta. No nos remite a teorías de la cultura diferentes, a transformaciones políticas y sociales, a públicos diversos con otras necesidades, a cambios en la concepción de los museos. Recuerda más bien con nostalgia los tiempos del “gusto exigente por lo auténtico que había nacido de un análisis profundo de la obra de arte”. Me atrevo a sugerir que suele ser en los periodos en que las clases dominantes se sienten fuertes, con margen amplio de poder, cuando pueden tratar con desdén a las mayorías sin instrucción y permitirse imponer su particular manera de ver en los museos: el goce exclusivamente estético. En cambio, cuando existe oposición organizada o presión social, diversos sectores de la población exigen cuentas del uso de las instituciones públicas, las presiones redundan en apertura museográfica (entre otras) que vuelve a poner de relieve al ser humano por encima de los objetos. Pero deberíamos llegar a demostrar esta hipótesis con estudios históricos y sociológicos que permitan relacionar política, políticas culturales y museología.

La posición de George Balandrier (documento 75) ante los museos y la museografía es una reacción indignada, dolida, ante la pérdida de sentido de los objetos producidos por diversos grupos étnicos fuera de su contexto original y ante la incapacidad de las exposiciones de su tiempo (de los treinta a los cincuenta en



inicio

índice

menú

salir

Francia) de dar cuenta de las transformaciones de los procesos de cambio de las culturas. Balandrier es antropólogo, no hombre de museos. Si por un lado cubre en parte el hueco dejado por Bazin al mencionar las concepciones de la cultura y el hombre, por el otro empobrece su visión de los museos al restar importancia y riqueza a los usos y significaciones diversos que los visitantes y profesionales atribuyen a los museos. La institución es una realidad. No se trata de dismantelarla totalmente sino de comprender y asumir responsabilidades ante el cambio de significaciones que produce en los objetos expuestos y actuar en relación con esta conciencia.

La concepción museográfica en América Latina, México y Brasil, Alfonso Soto Soria (documentos 76, 77 y 78) rastrea los comienzos de la museografía moderna, a la que atribuye paternidad mexicana. Su originalidad consistiría precisamente en su carácter didáctico y de espectáculo combinados. Según este profesional mexicano, para que los objetos hablen de la historia deben ser seleccionados y organizados temáticamente, proporcionar información complementaria y producir un impacto emotivo, como sucede en los buenos espectáculos.

Los méritos de la museografía mexicana de los sesenta son indudables, sin embargo, ya en los ochenta sólo la vemos mantenerse dignamente pero sin progresos. Hay excepciones, sin embargo, en los tres últimos años en la ciudad de México: *A través de la frontera*, la exposición sobre cultura chicana en el CEESTEM, en la que los objetos dialogaban con documentos, elementos de contexto, información y animación adecuadas; la exposición del templo mayor, tendiente al espectáculo de envergadura, pero

que incluía también cierta peligrosa tendencia a aislar los objetos, como joyas valiosas, a través de la iluminación.

Se reconoce a Fernando Gamboa (documento 79) como padre de la museografía mexicana, como inventor del neologismo 'museografía' y gran profesional. Citamos unos fragmentos de discursos suyos donde trata de caracterizar la actividad museográfica. En un texto afirma que la museografía es ciencia, técnica y arte, en otro que es sólo arte. Por otra parte, la acerca por momentos al diseño de exposiciones y en otro parece casi confundirse con la museología, disciplina que se ocupa de la problemática global de los museos. No se trata de textos académicos, de allí quizás la falta de precisión. Es de lamentar que el Maestro Gamboa, como Soto Soria y otros iniciadores de la renovación no hayan dejado aún por escrito y con documentación fotográfica lo más sustancial de sus enseñanzas. Esta carencia favorece el diletantismo de los más jóvenes, la falta de discusión en este campo, pese a todos los éxitos ya obtenidos.

La entrevista con Iker Larrauri (documento 80) en 1983 nos lleva a comprender mejor los aportes y proyecciones de la museografía mexicana. Reconoce su origen en los muralistas mexicanos, es decir, en una concepción no esteticista del arte, sino social, en el enfoque antropológico y en transformaciones formales con raíz en la plástica nacional. Deseo señalar dos puntos que interesan sobremanera: Larrauri reconoce que los museos de arte mexicanos o internacionales no adoptan esta corriente museográfica sino más bien la tradicional esteticista. Y esto, creo, está conectado con la relación de fuerzas dentro del campo artístico. Todas las formas que cobra



inicio

índice

menú

salir

la concepción del arte por el arte prevalecen sobre las que reclaman una inserción social. Nuevamente esto tiene que ver con la relación entre las fuerzas sociales en su conjunto.

El campo artístico atraviesa una fase de internacionalización, sometido a los dictados de las metrópolis. El campo antropológico ha tenido un desarrollo teórico mucho mayor y registra un esfuerzo notable por volcarse a las realidades nacionales y locales.

Por otra parte, Larrauri señala que Europa está llegando a concepciones cercanas al ejemplo mexicano con experiencias como las del ecomuseo. En otra entrevista admite que en México no están dadas las condiciones, la conciencia social como para que prosperen aquí los ecomuseos (aunque sí los museos de sitio). Son entonces los vaivenes políticos y económicos los que moverían en parte las actividades museográficas, además de la capacidad profesional.

El Museo del Hombre del Nordeste brasileño (documento 81), abierto en 1979 se propuso ser una “forma útil y constructiva de distracción y entretenimiento”, como manera de adaptarse a las formas de vida tropicales, a los intereses de sus habitantes. La observación del entorno y la manera de vivir de los pobladores sugirió utilizar la exhibición al aire libre tanto como la anterior y la estructura del mercado popular como principal recurso museográfico. Cabe señalar la utilización meditada de elementos metodológicos: criterio antropológico, observación y uso de analogías.

Los autores afirman satisfacer así tanto a las clases bajas como a las acomodadas, a estudiantes, investigadores y turistas y, sobre todo,

haber confirmado con ésta y otras experiencias museológicas, que la concepción de cualquier museo debe ser de base antropológica, centrada en el hombre de hoy. En realidad, han pensado en toda la población como público potencial.

Es importante tomar en cuenta esta última idea. Difícilmente podría surgir de un museo de arte. Más bien fueron estos los que modelaron hasta no hace mucho a los museos antropológicos con su esteticismo.

Lamento, sin embargo, que el relato de la experiencia no incluya los obstáculos que han debido sortear, las discusiones, las presiones, la situación política del país y el estado respectivo. ¿Qué contexto global impulsó o permitió esa concepción de museo?

¿Cómo trabajar para diversos públicos? El museólogo canadiense Michael Ames (documento 82) relata por qué y cómo se concretó la idea de bodega expuesta al público en lo que fuera un museo de antropología tradicional durante años. Nos interesa subrayar algunos puntos de este proceso. El director dice que el museo solía presentar, como tantos otros, sólo las “mejores piezas” al público e investigadores, expuestas en buena parte con criterio estético. La colección aparecía como una colección de arte. Para ello se ocultaban copias, objetos chatarra, duplicados y cosas de valor etnográfico aunque no quizás artístico. Esto dificultaba la comprensión de las culturas en cuestión. El artículo detalla cómo se organizó la nueva bodega y su rico sistema de documentación e información.

Esta es una de tantas soluciones al problema de la comunicación en museos. Solución parcial, tal vez, en el sentido de que permite mantener



inicio

índice

menú

salir

la dicotomía entre exposición permanente “de arte” y bodega etnográfica visible. Sin embargo, es un esfuerzo importante en cuanto al respeto a las inquietudes de ciertos sectores del público y a las culturas a las que el museo se dedica. Ames ha podido comprobar que el público confunde ahora las áreas de bodega con las de exposición y por lo tanto exige de unas tanto como de las otras. Su conclusión es que cuanto más ve el público más desea ver, cuanto más sabe, más quiere saber, y mi experiencia personal en museos lo confirma.

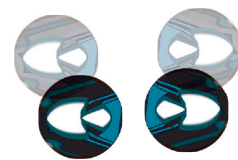
Hudson (documento 83) menciona una forma posible de tener en cuenta al público, ésta sería saber qué razones lo llevan a visitar el museo. Rechaza en cambio encarar el asunto tratando de conocer las necesidades de los individuos. Lo que resulta interesante aquí es que relaciona las soluciones museográficas con el conocimiento parcial de las motivaciones del público, cuando en general suele adaptarse la museografía a lo que supuestamente sólo el objeto exige. Por ejemplo, si se trata de objetos de oro o plata, se tiende a exponerlos aislados y destacados por la luz y fondo oscuro. En ese caso se subraya su valor material, subordinando su valor cultural, que quizás sea mucho más relevante.

Es también importante que Hudson no se detenga en los grandes museos tradicionales sino que vislumbre las mejores opciones actuales en propuestas como la del museo comunitario Anacostia, en Washington DC, experiencia tendiente a la democratización de la gestión cultural, o que apoye a los museos de sitio y las casas históricas, por estar hechos a la medida del hombre. Por eso resulta contradictorio que el autor mencione sin crítica la propuesta de Hightower para quien el museo

del futuro es sólo un depósito de obras y las exposiciones, itinerantes, se realizarían en numerosos puntos de la ciudad o el campo. Este proyecto centralizador tiene visos de enredarse irremediabilmente en la burocracia y la manipulación.

Hudson, como otros autores citados en esta antología, sabe o intuye que los grandes museos están demasiado viciados como para estructurarse alrededor de los intereses de toda la comunidad. Sabe que hoy se hacen necesarias rupturas, saltos audaces en la concepción de los museos, que hagan posible la comunicación con nuevos públicos. Sin embargo, los criterios de valoración o de análisis de Hudson son varios, no sólo el público; la ventaja del museo de sitio es que resulta barato de instalar y mantener, además de la veracidad; el de la casa-museo, su intimidad y cierta impunidad ideológica y económica pero, ¿a todos interesa la intimidad? Nos gustaría aquí remitir al lector al texto de Bruno Toscano, “Museo local y territorio”, que aparece en el último capítulo de esta antología (documento 104), donde se encontrará mayor fundamento a estas preferencias.

Las exposiciones didácticas tienen una larga historia en los Estados Unidos y plantean el desafío del trabajo conjunto de museógrafos y educadores. McCann Morley (documento 84), ya en 1952 exponía con claridad los objetivos educativos como primordiales para permitir la comprensión de los visitantes no iniciados y los recursos museográficos necesarios a este fin. En los ochenta quizá este enfoque resulta algo restringido y severo, y requeriría mayor énfasis el aspecto emotivo y contextual. En este punto deseo destacar que las museografías didácticas no podrían ser buenas en sí. Deberíamos preguntarnos en cada momento



inicio

índice

menú

salir

y circunstancia de qué museo se trata, a qué público está destinada la exposición, etc., así como los autores del Museo del Hombre del Nordeste del Brasil observaron su entorno y condiciones. Sugiero relacionar este texto con el de Detlef Hoffman (documento 58).

Teoría y práctica museográficas. Mark Lane (documento 85), Director del Museo de Historia Natural de Anniston, Alabama, tuvo la excelente idea de solicitar buenos consejos sobre montaje museográfico a varios colegas. Se trata de un recetario de soluciones sensatas aunque deshilvanadas y como tales las incluyo. Sólo una observación: estos consejos vienen de museos habituados a la clara división del trabajo y están dirigidos específicamente a diseñadores de exposiciones. En la mayoría de los museos latinoamericanos, el curador es quien asume la labor de montaje y por lo tanto debe tener en cuenta muchos más factores referidos a la colección que los que figuran en este documento. Por otro lado, el público ocupa aquí escaso lugar así como la teoría que sustenta los consejos.

En un nivel algo más riguroso de análisis, Michael Compton (documento 86), de la Tate Gallery de Londres, expone diferentes tendencias museográficas utilizadas por museos de arte y trata de fundamentarlas. Pero además las corrobora con observaciones de comportamiento de público. Objeta la posición de quienes afirman que la clase obrera prefiere información socioeconómica y acepta reproducciones para llenar lagunas informativas y que la burguesía las rechaza. Considera que son afirmaciones dogmáticas en tanto no haya mayor conocimiento del público. Compton observa que las críticas más agudas a museos provienen de artistas y del personal de

museos y las enumera de modo somero. Es interesante ver cómo el problema museográfico que plantea al comienzo se ha deslizado al museológico más amplio y a la función de los museos y su relación con artistas y público. Sólo los pragmáticos a ultranza pueden creer y actuar como si la museografía fuera un compartimiento estanco, diseño de vitrinas. Comparemos el texto de Ames con la necesidad de revisar la concepción de la historia del arte, la arquitectura de los museos y los gustos de distintas clases sociales de Compton. El autor menciona al pasar una de las concepciones más discutidas del arte: la de medio de comunicación. Afirma que mientras el arte sea visto así, el museo tiene la responsabilidad ante el artista de posibilitar su comunicación con el público. Esta responsabilidad parece estar de más para quienes equivocadamente extienden la validez de la teoría del arte por el arte —con su hipervaloración del arte como deslumbrante juego de formas y colores—, propia de la Europa de los siglos XIX y XX, a la producción de épocas anteriores o a culturas dominadas por otras concepciones estéticas. Cuando una serie de objetos rituales prehistóricos, o un retablo gótico son forzados a manifestarse sólo a través del estrecho filtro esteticista, estamos cortando su capacidad para comunicar mensajes múltiples, que sí aparecerían si fueran asociados con otros objetos e informaciones.

Del largo artículo de Jean Gabus (documento 87) he tomado fragmentos referidos a los múltiples significados de cada objeto y al desafío de ponerlos de manifiesto en cada exposición, interrogándolos adecuadamente. A partir de allí, Gabus explica algunas técnicas de aproximación al objeto y destaca la importancia de comprender que un objeto, para el museólogo,



inicio

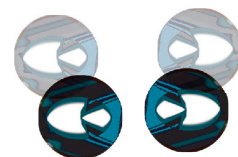
índice

menú

salir

debe ser sobre todo un signo. El museo debe ir más allá del objeto para hablar del hombre al hombre. Todo lo que puede subrayar la ubicación social de un objeto, sus significados, debe orquestarse con la ayuda de recursos gráficos, sonoros, teatrales, de danza, audiovisuales, didácticos, etc. Todo lo que contribuya a preparar al visitante, su estado de ánimo, su apertura a lo nuevo. La orquestación de estos recursos, a los que se suele llamar animación, difiere de la práctica de programar eventos no directamente relacionados con la exposición; de la concepción de centro cultural, que da espacio a varias artes por igual. En cierto

momento, el autor dice que esto es cuestión de sensibilidad y temperamento. Sí, también, pero no solamente. El lo sabe, pero en esta parte del artículo da rienda suelta a su vena poética. ¿Cuánto conocimiento es necesario para que la sensibilidad despierte? Mucho por cierto. Lo que Gabus da a entender es que no sólo hace falta conocimiento intelectual, sino las otras maneras posibles de aprehensión de la realidad. Por algo trabajaba en un museo etnográfico, por algo cita autores orientales junto a artistas europeos. Su manera de conocer ha sido permeada, enriquecida por los objetos de las culturas con que trabaja.



La museografía en la Historia

inicio

índice

menú

salir

74. *Del period room a la concepción escenográfica*

Germain Bazin, *El tiempo de los museos*
Madrid, Daimon, 1969.

A diferencia de sus colegas europeos, los conservadores de los museos americanos conceden, en efecto, mucha importancia a mostrar los objetos en interiores de la misma época, transportados con grandes dispendios desde Europa a Estados Unidos (*period rooms*), con tal de evocar este ambiente con un estilo que armonice con los objetos (museos ambientados), cuando no se han podido procurar los marcos antiguos. Este sistema había presidido la instalación del Museo Nacional de Zurich a finales del siglo XIX. Para comprender ese gusto por la reconstitución que anima a los americanos, más aún en los museos de Ciencias (Museum Groups), hay que considerar que el visitante de museo europeo, completamente impregnado de pasado desde su infancia, tiene menos necesidad de tal evocación de ambiente que el visitante americano, para el cual el pasado que puede proporcionarle su país no se remonta

más allá del siglo XVIII. El éxito de ese sistema de presentación data de una gran exposición de los estilos coloniales americanos que se llevó a cabo en 1924 en el Metropolitan Museum de Nueva York y que luego fue convertida en museo: el American Wing; el edificio que cobija al American Wing se construyó según exigían los interiores antiguos transportados, con el fin de que fuera posible colocar con facilidad puertas y ventanas. Con una extensión que llega hasta el periodo de la vida americana anterior al inicio industrial, es un conjunto prodigioso y grato al público de la Unión, que gusta de acudir a contemplar su pasado, y muy útil al visitante extranjero, que encuentra allí un microcosmos de la América de los pioneros. Este movimiento de interés por el arte de la antigua América se originó en una exposición de pintura y de arte decorativo americanos (1625-1825) que tuvo lugar en



inicio

índice

menú

salir

el Metropolitan, en el año 1909, con motivo de la Hudson-Fulton Celebration. Casi todos los museos americanos tienen sus “salas de época”. El esfuerzo más sistemático que se ha llevado a cabo en ese género en un gran museo se halla en el Pennsylvania Museum; los distintos estilos de Occidente están representados por conjuntos transportados de Francia, Inglaterra, Alemania, Holanda y Estados Unidos. En cuanto a Oriente, se encuentra incluso en el museo una sala hipóstila del siglo xv procedente de un templo de Madura, así como el vestíbulo de recepciones de principios del siglo xix del palacio chino de Chaskang-Fu-Peiping. Fiske Kimbal, director del Pennsylvania Museum, cuyos sabios trabajos aportaron una contribución notable al conocimiento del estilo rococó francés, había concentrado sus esfuerzos en ese punto.

...La situación de los museos se ve agravada además por las variaciones del gusto. El arte moderno siempre es objeto de discusión, los análisis penetrantes del arte a los cuales se entregan filósofos y estéticos desde Burckhardt apenas son conocidos del público, y sin embargo la visión de éste se modifica profundamente. Se desea ver la silueta de una estatua en el espacio sin interposición de ninguna otra; un cuadro ha de estar bien separado de sus vecinos; una joya que brilla bajo la luz artificial destaca mejor sobre un fondo de terciopelo negro; en principio, en el campo visual debe aparecer un solo objeto. Lo que interesa al espectador en una obra no es ya la inteligibilidad del tema, la armonía del conjunto, cosas que por sí solas atraían al aficionado del siglo xix y que se podían juzgar desde lejos. El visitante moderno se interesa por la “forma” y la “factura”; el ojo debe poder pasearse lentamente como un

proyector sobre toda la superficie de trance que exige “un aparte” del espectador y de la obra maestra...

La primacía del goce estético sobre el conocimiento lleva en sí el desdén hacia los maestros modestos en un público al que ya sólo seducen las obras maestras. Resulta de ello que las obras que abarrotaban el museo son enterradas por docenas en las reservas, donde cada conservador inventa algún dispositivo ingenioso para que quepan el mayor número de ellas en el menor espacio.

...A principios de siglo, muchos congresos y asociaciones habían estudiado los medios de transformar los museos alemanes en instrumentos de cultura popular. Los museos deben ser expresivos; si se limitan solamente a las obras originales son incompletos, lo que los hace poco educativos; hay, pues, que poner junto a los objetos maquetas y fotografías acompañadas de comentarios; la progresión de sala en sala expondrá así todo el desarrollo de una civilización. Alemania creará uno de los modelos del género: el Deutsches Museum de Munich, fundado en 1903, abierto en 1905, y que llegó a ser en 1925 un prodigioso aparato de demostración de toda la civilización alemana, de su paisaje, de su flora, de su fauna, de su economía, de su producción industrial y artesana y de sus géneros de vida...

En general, después de la guerra el público se fatiga del museo clínico y se busca de nuevo una presentación más abundante; guiado por esta idea ha hecho disponer antiguos desvanes del Patio Cuadrado del Louvre para presentar los pequeños cuadros de la escuela francesa del siglo xix. En estas salas inauguradas en 1960 la decoración



inicio

índice

menú

salir

evoca, aunque sobriamente, los estilos que han reinado en el siglo último; más que una decoración es un “acompañamiento” de la obra de arte mediante un ambiente apropiado, simplemente sugerido. Por el contrario, en las construcciones nuevas se renuncia a la apariencia clásica del palacio y se buscan adrede los efectos audaces que permite la técnica moderna. En el museo del Havre se edifica una gigantesca vitrina que crea un espacio diáfano; el museo Belazel, en Tel Aviv, explota en versión moderna, el viejo principio del Museumsinsel, con edificios independientes, unidos por galerías de comunicación; en el Museo Guggenheim de Nueva York, última obra del gran Wright, éste ha adoptado como tema la elevación en espiral, expresión einsteniana del continuo espacio-tiempo tomado como símbolo del esfuerzo moderno. Pero los edificios nuevos son raros; en Europa se prefiere utilizar las construcciones antiguas, ya que es un medio de volver a dar vida a monumentos valiosos que es importante preservar, y de aportar a las obras de arte un ambiente tanto más conveniente cuanto que el estilo de éstas se elige para que esté de acuerdo con el del edificio, como en los museos llamados de estilo: Ca Rezzonico en Venecia, Barock Museum en Viena, Palazzo Davanzati en Florencia, Hotel de Cluny en París, Museo Imperial de Petrópolis en el Brasil. En los Estados Unidos la moda de las casas históricas multiplica esta categoría de los museos-monumentos, a la que el público concede un gran favor, como la Casa de Washington en Mount Vernon, enteramente re novada, y para la cual el gobierno americano ha tomado medidas de ordenación de los alrededores hasta treinta kilómetros de profundidad, más allá del Potomac, con el fin de que el paisaje con templado por el gran

hombre no sea jamás adulterado por edificios modernos. En cuanto a la presentación, el estilo austero tiende a quedar reservado a los museos de arte moderno o a los museos arqueológicos. Ese desvío del tipo clínico y la preferencia del público por los museos de ambiente deben considerarse relacionados con una nueva orientación del gusto. Nos alejamos de aquella contemplación pura de la obra de arte que había sido objeto de tantas especulaciones por parte de críticos, filósofos y estéticos durante medio siglo; se tiende a volver al concepto más antiguo de la obra de arte “testigo de su tiempo”, o expresión de un temperamento.

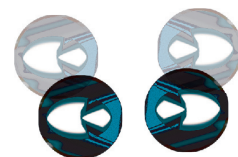
La literatura actual sobre el arte ha descendido de las cimas serenas de la *Vida de las formas* para abordar el drama vivo. Más que por la obra de arte, nos interesamos por la vida de los hombres del pasado de quienes ha nacido. El objetivo del museo no es ya la obra maestra, sino el ambiente histórico. La influencia americana trae a Europa el gusto por los *period rooms*. En el castillo de Versalles se esfuerzan por reunir la mayor parte posible del mobiliario que había bajo el Antiguo Régimen. Como no era cuestión de volver a encontrarlo todo, se gastan sumas enormes para devolver al castillo un reflejo de su esplendor de otros tiempos, ejecutando copias de lo que no se puede conseguir, e incluso reconstituciones de la antigua disposición, basadas en gran parte en hipótesis. El gusto exigente por lo auténtico que había nacido de un análisis profundo de la obra de arte, tiende a atenuarse; un público amplio que vive de sensación más que de conocimiento, se contenta con las apariencias, con tal de que sean halagadoras. Ese público se ha vuelto más sensible a la calidad de la presentación que a la de lo presentado; exige al



conservador que sea expositor. Un museólogo hábil hará admirar una colección mediocre con gran acompañamiento de cortinajes, pasamanería, borlas, brocados, festones y astrágalos; en una época en que cada uno cuida especialmente su interior, en la que cada ama de casa tiene espíritu de decorador, se va allí a buscar “ideas”. Abandonado por los artistas que se lanzan a lo abstracto, lo informal, el *pop'art*, el *top'art*, o el *op'art*, el museo no es ya una escuela de arte, sino que tiende a convertirse

en una escuela de arte decorativo. En cuanto al museo de arte moderno, ha llegado a ser un organismo acogedor para todos, una especie de laboratorio experimental en el que se confrontan las experiencias estéticas que se desarrollan día tras día.

Los grandes museos como el Louvre, el Metropolitan Museum, la National Gallery de Londres, no logran sacudir una anquilosis acrecentada por el choque de la guerra.

[inicio](#)[índice](#)[menú](#)[salir](#)

inicio

índice

menú

salir

75. *La visión antropológica*

Georges Balandrier. *Afrique Ambigüe*. París, Plon, 1957, pp. 107-111.

Odio los objetos, sobre todo los que son vistos como el producto de las artes, exilados de las relaciones humanas que les daban una significación plena; los objetos de vitrina, tan impotentes ante los visitantes como los muertos ante las multitudes del 2 de noviembre. Ambos están “indefensos”: tenemos entonces la posibilidad infinita de considerar los y tratarlos a nuestro antojo. Se vuelven pretextos.

...Tuve oportunidad de sentir reticencia, casi repulsión ante esas colecciones dentro de algunas vitrinas... Su más mínima riqueza material, puesta aquí en mayor evidencia sólo podía afirmarse en detrimento de sus riquezas inmateriales. Siempre quedará algo inquietante en esas “exposiciones”; esta fijeza, esta composición que parece definitiva y deja escapar lo inasible, a mí parecer lo esencial: los diversos

cambios por los cuales una civilización manifiesta su vitalidad y su historia.

...¿A qué apuntaba esta supuesta audacia del gusto que, según la expresión de Guillaume Apollinaire se empeñaba “en considerar a los ídolos negros como verdaderas obras de arte”?... Se trataba sobre todo de apropiarse de los símbolos de la subversión absoluta, de ir en contra de una civilización cuestionada, de transformar los objetos en instrumentos de liberación.

...Las máscaras, estatuillas... blandidas como emblemas del escándalo, ya sin su razón de ser y su sentido indígena se volvían creadoras de libertad. Todo estaba permitido al respecto porque no se sabía nada de esos objetos, nada de los hombres que las habían hecho y manipulado...



La concepción museográfica en América Latina: México y Brasil

inicio

76. *Los inicios de la museografía en México*

Alfonso Soto Soria. “Museografía moderna en México” en rev. *Artes visuales*, núm. 11, México, julio-septiembre, 1976.

índice

En los últimos treinta años, se ha venido desarrollando en el mundo un nuevo concepto de instalación de exposiciones. Ha tocado a México un papel relevante en la modificación de los sistemas tradicionales que convertían a los museos en bodega de almacenamiento y conservación de obras de arte en donde daban más la impresión de objetos viejos y no la de haber sido producidos por la humanidad en el transcurso de muchos siglos de historia.

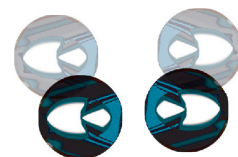
Fueron Fernando Gamboa, Miguel Covarrubias y el Dr. Rubín de la Borbolla quienes iniciaron en México y prácticamente en el mundo, una nueva manera frente a la concepción de exposiciones, en donde los objetos, convenientemente organizados y dentro de una ambientación adecuada permitieron platicar su historia, íntimamente ligados al ambiente cultural y a las gentes que los produjeron. El

nuevo concepto de exposiciones didácticas, concebidas como una lección en donde las piezas de colección dejaron de exhibirse por sí y pasaron a ser parte integral del guión museográfico —como elementos a través de los cuales se expresaba el mensaje educativo—, inició un nuevo sentido en la presentación de exposiciones y en la organización de salas en los museos. Para esto se requería el desarrollo de una técnica específica y el concepto del “museógrafo” nació. Primero se llegaba a ser museógrafo de manera autodidacta y después, preparándose en el dominio de técnicas y conocimientos especializados.

El nuevo movimiento se inició en nuestro país cuando el cambio de las colecciones de historia, del viejo Museo de Antropología de la calle de Moneda al Castillo de Chapultepec, permitió la remodelación de

menú

salir



las salas y el reacomodo de colecciones arqueológicas que quedaron en lo que sería el Museo de Moneda.

El Dr. de la Borbolla, entonces Director del Museo, pidió a Gamboa y a Covarrubias su colaboración en la planeación e instalación, y el resultado fue la creación del primer museo moderno que, durante muchos años, fue un ejemplo sobresaliente del nuevo concepto que se había generado y a tal grado acertado que podríamos asegurar que los planteamientos y soluciones aportados por esta primera experiencia siguen vigentes y aún sirven de patrón para lo que ahora se está realizando. Pocos años después de la reinstalación del Museo de Antropología, Fernando Gamboa aportó un nuevo elemento en la concepción de exposiciones, al iniciar una exitosa y continuada actividad de exposiciones viajeras que hicieron conocido el nombre y el arte de México por todo el mundo, y para el cual Gamboa consiguió abrir las puertas de los más importantes museos...

En dichos eventos no sólo se representaba la obra destacada sino trataba un concepto integral, englobando imagen, características, geografía, recursos tecnológicos, humanos, los tipos físicos, etc. Y, prefijaba una temática que hace muy compleja la concepción y selección de objetos y materiales para conformar un contexto en su totalidad...

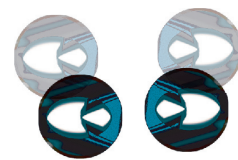
El Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, cuya planeación se inició en 1960 y fue inaugurado en 1964, constituye una de las experiencias más notables en este campo, ya que en él se pudieron experimentar todas las ideas que por muchos años obsesionaron a los museógrafos mexicanos, y aplicar las técnicas de exposición e instalación más modernas existentes en el mundo, abriendo una nueva idea: "el museo espectáculo" en el que, a través de una organización de salas y materiales, es posible presentar con la máxima amplitud posible, el recuento del pasado histórico y artístico del país. Dirigido a un público polivalente se presentan, además, una serie de lecciones claras y precisas...

inicio

índice

menú

salir



inicio

77. *La función de la museografía*

índice

Delmari Romero Keith. “La museografía debe didáctica”. Entrevista con Alfonso Soto Soria en *El gallo ilustrado*, 16 de mayo de 1982.

menú

Yo pienso que un museógrafo es un diseñador que necesita entender de arquitectura, estética y arte, y cuyo objetivo ser fundamental al presentar una exhibición es presentarla pedagógicamente.

americanos dirigen sus esfuerzos hacia una tendencia educativa.

...En estos momentos los museos latino-

...En los museos africanos se busca reflejar la exaltación de un nacionalismo y rescatar sus raíces para labrarse una imagen propia...

salir



inicio

índice

menú

salir

78. *El diseño y la museología*

Juan Baigts. “El museógrafo es un diseñador”.
Entrevista con Alfonso Soto Soria en *El gallo
ilustrado*, 30 de marzo de 1975.

México ya había dado las aportaciones más importantes a la museografía internacional que provocaron una revolución en el mundo... el uso

del color como elemento museográfico, exhibir piezas fuera de vitrinas y establecer la función esencialmente didáctica de las exposiciones...



inicio

índice

menú

salir

79. *La museografía como ciencia, técnica y arte*

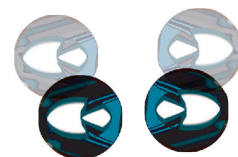
Fernando Gamboa. Fragmentos de discursos en *Catálogo Homenaje a Fernando Gamboa*. Festival de formas, México, UAM-DDF, noviembre de 1985.

La museografía debe seleccionar el material que expone con un agudo sentido crítico y un criterio lo más objetivo posible. Una cosa es la visión y el sentido de la proyección del arte que tiene el museógrafo y otra la del decorador o el arquitecto.

Por todo esto, la museografía es una ciencia, una técnica y un arte. También es una actividad pedagógica, educativa. Atendiendo a estos supuestos, la museografía llega a crear un estilo propio, inconfundible, personal y nacional. La museografía mexicana ha hecho grandes aportaciones a la museografía internacional. La admiran por su audacia, por el empleo imaginativo del espacio y del color, por el uso llano, dramático o mágico de la luz. Fernando Benítez dijo hace poco que si los egipcios o los hindúes tuvieran nuestra museografía, duplicarían el valor artístico de sus tesoros.

Teniendo en cuenta que México es un país eminentemente ideográfico, plástico por idiosincrasia, la museografía debe utilizar los elementos que seducen al mexicano, que lo estimulan y lo interpretan.

La museografía entiende que el gusto del mexicano oscila entre dos tendencias principales: por un lado la sobriedad, la rigidez, y por el otro, la generosidad de las formas. Aquel que instale una exposición en México no debe perder de vista estas dos circunstancias: en unas ocasiones deberá ser muy sobrio, aislará el objeto, simplificará la atmósfera, condensará; y en otras deberá recargar, elaborar mucho, sin perder por cierto el sentido de la claridad y de la armonía, como es armónico y claro un retablo virreinal abarrotado de formas. Toda obra de arte puede exhibirse de tres maneras: envuelta en la esencia de su estilo,



inicio

en una atmósfera neutra, o en un ambiente de contrastes. Aunque las tres alternativas son buenas, la búsqueda de una museografía de rasgos nacionales, me hizo pronunciarme siempre por el empleo de la primera. La encontré por azar cierta vez que debía preparar la exhibición de un objeto prehispánico. Entonces descubrí que mostrar ese objeto en su esencia, utilizando la policromía que de él se derivaba, creaba una atmósfera de poesía y de exaltación formidable.

La obra de arte visual, por más grande que sea, es incompleta. La completan, interpretan y recrean el museógrafo y, después, el espectador. El buen museógrafo es como un poeta traductor de la poesía de otro poeta o como un director de orquesta que interpreta una partitura.

...Pero, ¿qué es la museografía, cuál es su función y su sentido? Ante todo: es un neologismo que ya comencé a emplear desde principios de los años cuarenta. Incluso puse este nombre a una carrera que, con la ayuda de varias ilustres figuras: el arqueólogo Alfonso Caso, el arquitecto Ignacio Marquina y el antropólogo Eusebio Dávalos Hurtado, así como con los consejos y el estímulo del gran humanista Narciso Bassols, pude instituir en 1944. Sin embargo habían de pasar muchos años antes de que se pronunciara por primera vez oficialmente en uno de los informes del señor Presidente López Mateos. Una palabra nueva,

pues, y un concepto nuevo: la museografía es una actividad artística, cuyo dominio supone un poder creador, aparte de cultura e inventiva visuales y de conocimientos históricos y teóricos-artísticos.

La museografía considera que el museo debe ser una unidad viva y un instrumento para la popularización de la cultura. El museo debe salir al encuentro del público, convirtiéndose en centro dinámico de la vida de la comunidad.

La museografía tiene más deberes que los que implica el clasificar hombres: los valores humanos que están por encima de todos.

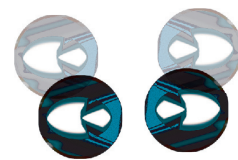
La museografía tiene más deberes que los que implica el clasificar obras, adquirirlas, conservarlas y exhibirlas. Su misión principal es ser parte activa de la cultura de un país determinado.

La museografía no es simplemente el arte de exhibir. Tampoco es un arte en sí mismo, independiente del arte que trata de revelar. Y menos aún es un arte que se divierte haciendo alardes virtuosos que opacan y relegan a un segundo plano la obra de arte, que es lo más importante. Es algo más que todo eso: es un arte que se desarrolla con el fin de exaltar los valores artísticos y educar la sensibilidad y la imaginación del espectador para que esté en condiciones de disfrutar y recrear el arte. Así, la museografía con vierte al legado artístico en participación popular...

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

80. *La museografía mexicana, una visión global del hombre y la cultura*

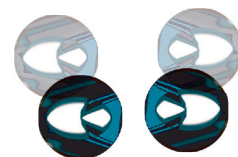
Pedro Miguel. Entrevista “Iker Larrauri en México” en *Punto*, México, 17 de octubre de 1983.

Iker Larrauri es un museógrafo mexicano que en los últimos años ha trabajado para diversos proyectos museográficos de Europa, África y América. A fines del año pasado Iker fue invitado por el Ministerio de Cultura de Francia a participar en un concurso para remodelar el Museo del Louvre, y cual concurren instituciones y personas de varios países...

— *Tú has trabajado en los últimos años en proyectos museográficos de varios países: Kuwait, Bahrain, Egipto, Francia, y como consultor en Venezuela, Suiza, Barcelona; después de convivir con las formas de trabajo propias de esos lugares, ¿encuentras que la museografía mexicana posee rasgos propios?*

—Sí, desde luego. Tanto en la parte formal como en la conceptual la museografía mexi-

cana se ha desarrollado bajo circunstancias muy especiales y a consecuencia de ello ha producido resultados distintos de los europeos. Los conceptos museográficos mexicanos parten de una visión antropológica de la cultura, una visión integral de los hombres y de su medio que nada tiene que ver con la mera exhibición y colección de objetos de la que parten los museos en Europa. Esta diferencia es clara sobre todo en los museos mexicanos de Antropología y de Historia, y alcanzó incluso a los “museos de arte”, aunque éstos se han replugado recientemente a los viejos conceptos. Pero, de cualquier forma, en los museos mexicanos se ha entendido que el llamado arte es resultado directo de la actividad humana en sociedad, una expresión ideológica de situaciones concretas y que no puede desligarse de su contexto general. Así, la “pieza de arte” que se muestra en un museo



desvinculada del entorno que la produce, de los factores culturales que se reúnen en ella, y hasta de su concepto mismo, tiene un sentido muy parcial a nuestro modo de ver.

— *¿Y en lo formal?*

— Bueno, en ese aspecto la museografía mexicana resultó de una búsqueda de formas, colores y texturas propias del país; ha retomado nuestros hábitos de espacios, ha reencontrado la emoción en las raíces nacionales.

— *A partir de lo que planteas ¿podría hablarse de una escuela mexicana en la museografía?*

— Sí, plenamente.

— *¿Y de qué manera incide nuestra situación nacional en la generación de esa escuela?*

— Mira, existen los factores nacionales y nacionalistas de la Revolución Mexicana, los pintores mismos, los muralistas sobre todo, a guisa de antecedentes. De todos ellos se desprendió una intención nacional para todos los proyectos museográficos realizados hasta ahora en el país: la intención de crear conciencia histórica, de consolidar la identidad nacional por medio de planteamientos didácticos de lo que era la cultura nacional; y didácticos no sólo en el sentido de mostrar los productos de esa cultura sino también los procesos que los generan.

Esta intención se enfrentó en un principio con la falta de recursos de todo orden, con una tecnología museográfica precaria y poco desarrollada, y estos factores obligaron a buscar un lenguaje de museo adecuado a nuestra realidad para presentar nuestra historia y

nuestras esencias culturales. A este respecto pienso que esa primera etapa de la museografía mexicana representa una gran lección; de esa época se pueden rescatar formas de trabajo para este tiempo de crisis, en el que se tendrá que recurrir a la imaginación para hacer museos con pocos recursos; volver a reflexionar sobre el trabajo de Gamboa, de Covarrubias, de Borbolla, que fueron los iniciadores de esa escuela museográfica, y entre los cuales existieron coincidencias significativas: todos ellos eran pintores y tenían al mismo tiempo una formación antropológica.

— *¿Tú te consideras miembro o representante de esa escuela?*

— Sí, claro. Yo me formé en ella.

— *¿Y el que tú pertenezcas a ella incide de alguna manera para que tu trabajo tenga tanta demanda internacional? Me refiero a las propuestas que has recibido del Louvre, de los países de Medio Oriente, etcétera.*

— Considero que si me llaman es porque quieren liquidar las concepciones decimonónicas en sus museos. Esas concepciones de “Museos de las antigüedades” y de “obras de arte”. Esto, por lo que se refiere a Europa, aunque en algunos países —Holanda y los países escandinavos, por ejemplo— se ha realizado un trabajo importante en el sentido de eso que podríamos llamar una “museografía integral” o integrada, eso es en lo que México está a la vanguardia desde hace unos veinte años.

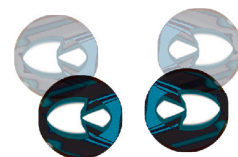
Ahora bien: en cuanto a la manera de conciliar todas las expresiones culturales que existen en las colecciones del Louvre en un todo integrado, pienso que el problema es menos

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

difícil si se deja de verlo con ojos de europeo. Para nosotros la cultura europea es una sola; con expresiones regionales, claro está, pero en esencia todo es parte del mismo fenómeno. Para los europeos, en cambio, el continente es una fragmentación de realidades propias, y esto es válido desde los feudos hasta los estados-naciones de nuestros días. Esto queda muy claro en la forma taxonómica y escolástica en que están organizadas las colecciones: se les maneja siempre bajo etiqueta. “Renacimiento italiano”, “Renacimiento francés”, etc. Pero si te pones a ver, resulta que casi todos los artistas de ese “renacimiento francés” eran italianos, en tanto que la pintura francesa del siglo xvii se hacía en Italia. Esto es sólo un ejemplo de lo absurda que resulta una clasificación semejante, y en todos los aspectos y en todos los géneros se encuentra una situación parecida: los cuadros, las esculturas, los muebles, la vajilla, el vestido que se producen en un mismo periodo reflejan todos, forzosamente, el mismo espíritu de época; así, pues, el Louvre divide falsamente por nacionalidad, por género, por época, a un vasto conjunto de expresiones culturales, las cuales, a nuestros ojos, forman parte de un mismo fenómeno llamado “Europa”.

Por ello, propusimos la integración de las colecciones de “antigüedades” como antece-

dentes que luego desembocarían en la cultura europea irremisiblemente. Propusimos integrar sin revolver; planteamos que debía presentarse una visión conjunta de escultura, música, vestido, teatro, pintura, objetos cotidianos y hasta referencias literarias, sin restar por ello importancia a las “obras maestras”, a las cuales no negamos valor siempre y cuando se impliquen y se expliciten como manifestaciones significativas de una cultura, y no como meros fetiches aislados de todo contexto social. Por otra parte, cuando el Ministerio de Finanzas abandonó el Palacio del Louvre quedó la posibilidad de integrar el museo principal con el de Artes Decorativas que quedaba aislado del Louvre por las áreas burocráticas ocupadas por el Ministerio. Esta integración, y la expansión del museo en un 40% permitía la creación de un nuevo centro de gravedad arquitectónico en la Cour Napoleon, en la que proponíamos la creación de una recepción y un área de servicios al público, en un vasto conjunto subterráneo que incluyese estacionamientos, sin afectar con todo ello el aspecto del Palacio.

—Sin embargo, la propuesta de ustedes no fue aceptada.

—No. Finalmente le encargaron el proyecto a una empresa francesa.



inicio

índice

menú

salir

81. Una planeación novedosa

Aécio de Oliveira y Mario de Souza Chagas.
“Una experiencia tropical: el Museo del hombre del nordeste” en *Museum*, núm. 139, vol. xxxv, núm. 3, 1983.

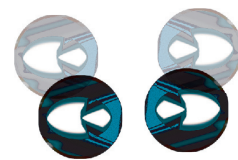
El museo se inauguró el 21 de julio de 1979, para servir como laboratorio de experiencias museográficas donde se tuvieran en cuenta los factores geográficos, psicológicos e intelectuales que inciden en la mentalidad de los habitantes de la región. El respeto de estos elementos básicos, que debería ser el objetivo de todo museo, hizo que se ilustraran en éste algunos aspectos significativos de la comunidad local, convirtiéndose así en un verdadero “museo representativo”.

Fundándose en estos principios, el Departamento de Museología de la Fundación Joaquim Nabuco examinó la posibilidad de unificar tres museos distintos: el del Azúcar, el de Arte Folklórico y el de Antropología, considerando que un museo representativo es mejor que varios que lo son poco o nada...

El examen de los puntos de intersección reveló a su vez que el objeto más importante del nuevo museo unificado debía ser el hombre mismo en su contexto artístico, histórico, económico, sociológico, etnológico, religioso, etcétera.

La búsqueda de principios museológicos que guiaran la organización del Museo del Hombre del Nordeste exigió la observación de la naturaleza y el comportamiento del hombre de la región tanto como el funcionamiento de otros museos. Se comprobó así que la mayoría de los museos tradicionales llegan a saturar a sus visitantes, que después de recorrer una exposición suelen quejarse de cefalea, dolor de piernas, irritación de los ojos, etcétera.

Teniendo en cuenta esta evidencia habría que responder a las siguientes preguntas: ¿por qué



sienten los visitantes que ya no pueden tenerse en pie? ¿Por qué no se organizan las visitas a los museos de modo que constituyan una forma útil y constructiva de distracción y entretenimiento?

... El hecho es que el hombre tropical muestra una marcada preferencia por las distracciones al aire libre, le gusta bañarse en el mar, los ríos y los lagos, pasearse por los jardines, parques y jardines zoológicos. Del mismo modo, las ferias (Caruaru en Pernambuco, Santana en Bahía y São Cristóvão en Río de Janeiro) atraen a un público numeroso y cumplen a un tiempo propósitos sociales, comerciales y recreativos.

Estos hechos simples y evidentes convencieron a los especialistas del Departamento de Museología de que los museos brasileños tienen dos posibilidades básicas: adaptarse a nuestras condiciones tropicales o condenarse a ser un fenómeno ajeno, inútil y por consiguiente perjudicial para nuestro desarrollo cultural.

Algunas sugerencias de programación

Con objeto de encontrar soluciones satisfactorias al problema de adaptación, se convino en que lo principal era conseguir que un público acostumbrado al aire libre siguiera espontáneamente un circuito definido. Se decidió entonces combinar una arquitectura de interior y una presentación al aire libre. Para esto era vital reconocer la importancia política, social, histórica y económica de la feria o el mercado en la sociedad del Nordeste, sólo así se podría recrear el ambiente de la feria en las exposiciones de los museos. A su vez, esto implicaba apartarse de la museografía “de vitrina” y al mismo tiempo favorecer la proximidad del público y los objetos.

Como se dijo, la feria o mercado no sólo es un lugar de reunión sino también un centro de actividad comercial y recreativa. A diferencia de un comercio o tienda especializada, ofrece diversidad de mercancías y opciones para todo tipo de clientes. Por ejemplo, a menudo se oye decir que en la feria de Caruaru “se encuentra todo lo que hay en el mundo”. Además de la diversidad de posibilidades que ofrece, la feria tiene una estructura propia: la agrupación de cerámicas, artículos de cuero, cestería, utensilios domésticos, hierbas medicinales, etc. En la medida de lo posible, el Museo del Hombre del Nordeste trató de mantener esta estructura sumamente favorable a la comunicación.

La presentación de objetos típicos de las ferias de arte popular como cestas, encaje de bolillo, redes, lámparas de aceite, muñecas, cerámicas, hojas volanderas de literatura popular, maderas talladas, etc., hace que el público se identifique con el museo y se sienta representado, exaltado y recompensado, como lo prueban algunos comentarios recogidos: “yo puedo hacer una muñeca como ésa”, “tengo en casa una vasija igual”, “de niño jugaba con esas bolitas y mis hijos todavía lo hacen”, “yo trabajé en un ingenio azucarero como ése”, “mi abuela hace encaje de bolillo”.

Todo ello indica que el museo valoriza la producción cultural de la región en la que se encuentra. Además, no sólo los grupos de bajos ingresos se identifican con él: las clases sociales acomodadas se sienten representadas por los servicios de mesa, la platería, los candelabros y jarras de cristal, los retratos al óleo, los muebles de jacarandá y caña, los abanicos y pañuelos de finas batistas, las mayólicas decoradas, etcétera. Todos estos objetos, sin tener en cuenta el nivel social de donde proceden, son considerados

inicio

índice

menú

salir



con el mismo respeto y suelen presentarse juntos, para resaltar las diversas facetas del hombre del Nordeste.

Conviene aclarar que la idea de una exposición presentada con características de feria no es el único criterio museográfico adoptado por el museo aunque sea el principal. En algunos casos, fue indispensable recurrir a las vitrinas por razones de seguridad o para garantizar las mejores condiciones de conservación de los objetos. Pero incluso en las vitrinas se procuró obtener un equilibrio visual y una presentación agradable y acorde con la sensibilidad estética del espectador.

Una de las soluciones para evitar la saturación del visitante fue suprimir las etiquetas con explicaciones largas y fatigosas, criterio didáctico que ha fracasado en la práctica. El objeto queda así libre de todo apéndice superfluo y es capaz de comunicar todo su significado cultural a través del solo impacto visual.

Las etiquetas fueron reemplazadas por micro-monografías presentadas en pequeñas cajas de acrílico fijadas en los tabiques y muros, de modo que el visitante pueda recoger la información que le interesa. Las micro-monografías son preparadas por especialistas en folklor, museología, sociología, arqueología, etc., en un lenguaje fácilmente comprensible por todo el público.

La colección

La exposición permanente, calculada en unos 25 000 objetos, comienza por presentar los estados del Nordeste y los grupos étnicos que han contribuido a modelar al hombre de la región...

Se exponen también diversos aspectos del *habitat* local. Una amplia colección de bisagras, aldabas y cerrojos de puertas y portales, clavos, lianas para amarrar los botes, soportes de hamacas, cerámicas vidriadas, ladrillos, tejas, piedras, rejas, placas decorativas, bombas de agua, etc., acompañadas de fotografías de los diversos tipos de vivienda, dan al visitante una idea de la calidad y cantidad de elementos utilizados en las construcciones del Nordeste. Gran parte de este material data del siglo pasado y fue recogido a medida que se demolían las casas...

La tecnología se encuentra también representada en la sección “telecomunicaciones en el Nordeste” que se inauguró en agosto de 1981 con una selección de teléfonos antiguos y modernos.

La colección de exvotos iniciada por el sociólogo Gilberto Freyre, fundador del Instituto Joaquim Nabuco (actualmente Fundación Joaquim Nabuco), es una de las más originales del país; la integran unas cuatrocientas piezas en forma de casas, molinos, botellas, animales, patas y cascos de animales, tractores, plantas, mazorcas de maíz, así como también otros tradicionales, en forma de cabezas y demás partes del cuerpo humano.

También se presentan las divinidades de los ritos vudú afrobrasileños con sus trajes típicos y atributos correspondientes.

Además se exponen aspectos del folklor relacionados con la cocina y la farmacopea, la literatura de cordel, los bolillos y almohadillas de las tejedoras de encaje, el *bumbameu-boi*, el *mamulengo*, el *caboclinho* y el *maracatu* (danzas y grupos de bailarines

inicio

índice

menú

salir



inicio

tradicionales) y elementos de la vida económica como el cuero, el tabaco y el azúcar; en especial esta última que ha sido elemento básico del desarrollo económico, histórico y social de la región del Nordeste desde los comienzos de su colonización. Se presentan diversas máquinas y herramientas utilizadas en los ingenios azucareros, en los periodos pre y postindustriales.

También se muestra el trabajo de los esclavos en que se basaba la economía del azúcar hasta las últimas décadas del siglo XIX, el contraste entre la casa del dueño del ingenio y la barraca de los esclavos, y los instrumentos de tortura al lado del mobiliario del salón de un propietario.

Nuestro balance

Después de tres años de existencia, la buena acogida reservada al museo por la población del Gran Recife y por sus muchos visitantes venidos de diversas partes del Brasil y del extranjero, permite evaluar su significación. Las cifras demuestran que este museo, como síntesis dinámica de otros tres, ha logrado despertar un interés vivo e intenso en el público general. Los visitantes adquieren un conoci-

miento de los diversos rasgos característicos del pueblo de la región que sólo se pueden entender cuando se los relaciona provechosamente con otras regiones, a nivel nacional o internacional...

Como se sugirió en páginas anteriores, el Museo del Hombre del Nordeste no se considera como una empresa completa y acabada, sino que es una de las muchas propuestas de museología tropical, sujeta a ajustes y reinterpretaciones. Dos años de actividad bastan para saber cuáles son los nuevos rumbos y las principales modificaciones que deberían efectuarse.

Pero lo más importante es haber adquirido la firme convicción de que, cualquiera que sea la solución que se proponga para adaptar los museos a las condiciones tropicales de Brasil, tal solución deberá estar centrada en el hombre. Trátese de un museo de arte, de historia, de botánica, de mineralogía, de tecnología, general, etc., en todos los casos la solución debe tener una base antropológica. Además, se ha comprendido que no es tan importante aumentar el número de museos como renovar y reestructurar los ya existentes para hacerlos verdaderamente representativos. .

índice

menú

salir



¿Cómo trabajar para diversos públicos?

inicio

82. Bodega abierta del Museo de Antropología de la Universidad de British Columbia

índice

Michael Ames. “Visible Storage and Public Documentations” en *Curator*, vol. 20, núm. 1, 1977, pp. 65-77.

menú

Generalmente los museos exhiben sólo una parte reducida de su acervo y mantienen el resto del material en áreas de en bodega cuya posibilidad de acceso es variable. Los argumentos más comunes para restringir el acceso a las colecciones se basan en problemas de espacio, seguridad y conservación (véase Force, *Curator*, 18/14), pero estas limitaciones dificultan la tarea de investigación a estudiosos y tal vez, incluso, ofrecen una visión distorsionada de las colecciones y de las culturas que éstas representan. Al ocultar copias, duplicados y “basura”, los museos se nos presentan como “recintos de tesoros” y sus colecciones como “bellas artes” pero además mantienen lejos del público panoramas amplios de estilo y calidad existentes.

...Al igual que otros museos “exhibimos” una selección reducida de las mejores y más

notables piezas de nuestras colecciones, bien como parte de muestras permanentes de “bellas artes” (Galerías 1, 2 y 3) o como parte de exposiciones temporales y más interpretativas (Galerías 5 y 9). Pero, a diferencia de otros museos, permitimos el acceso del público a las colecciones restantes, las cuales se encuentran en bodegas “visibles” (Galerías 6 y 7). La Galería 4 es un teatro aún en construcción y la Galería 8 ofrece una muestra permanente de piezas arqueológicas originarias de las costas del Pacífico.

El principal problema fue diseñar un sistema de exhibición de bodegas útil a estudiantes e investigadores que además complementaría muestras temporales y de bellas artes pues el público general también tendría acceso a las bodegas. Esta área abarca una extensión aproximada de 10 000 pies cuadrados, y se

salir



inicio

índice

menú

salir

encuentran en un corredor rectangular sin ventanas, mientras que el espacio destinado a exhibición comprende 25 000 pies cuadrados en una arquitectura agradable. Para el área de bodega se necesitaron unidades modulares de exhibición que permitieran mostrar piezas de todas las formas y tamaños; también surgió la necesidad de un sistema de clasificación de fácil consulta, de tal suerte que cualquier persona pudiera ubicar piezas con rapidez.

Rudy Kovach, radicado en Vancouver, diseñó unidades de almacenamiento de tres tamaños: cajonería cubierta con plexiglás para objetos pequeños, vitrinas para objetos medianos y estantería con puertas de cristal y espacio suficiente para caminar en su interior, que estarían destinadas a piezas grandes. Las vitrinas y estanterías sirvieron además para dividir el espacio en “islas” dedicadas a las diferentes culturas. Lo mismo la cajonería que los estantes están custodiados por un sistema electrónico de alarmas así como por el personal de seguridad. Los objetos se almacenan en estas unidades modulares como libros en estantes.

...El área visible de bodegas es amplia, agradable y cuenta con ventilación; mucha gente (incluso algunos colegas de otros museos) la confunden con área de exhibición. “Sus exposiciones están saturadas”, comentan algunos. “¿Por qué tienen basura junto a porcelanas valiosas?” preguntan otros. “¿Por qué hay tantas copias?” “¿Por qué no explican el significado de estas piezas?” “¿No creen que deberían deshacerse de algunas piezas contemporáneas que son horribles?” La respuesta a todas estas preguntas es, por supuesto, que esos espacios son bodegas de un museo etnográfico y que el público no está frente a una exposición planeada. Interpretaciones didácticas y selecciones representativas estarían fuera de lugar en una bodega.

...Abrir las bodegas y permitir el acceso del público a la documentación ha significado una carga considerable de trabajo para nuestro reducido personal; debido a que exhibimos todas las colecciones estamos bajo la presión constante de mejorar y ampliar los sistemas de información. Mientras más piezas se muestran más quiere ver el público.



inicio

índice

menú

salir

83. *Diseño y comunicación*

Kenneth Hudson. *A social History of Museums*.
New Jersey, Humanities Press, 1975.

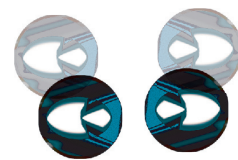
El público como unidad homogénea no existe; buscarlo así o intentar la satisfacción de sus necesidades es tiempo perdido. Para museos, bibliotecas, salas de concierto o líneas aéreas hay muchos públicos, cada uno formado por individuos con intereses, antecedentes, capacidades y temperamentos parecidos, a grandes rasgos. Es imposible satisfacer las necesidades precisas de cada miembro de cada grupo, y si la tarea se propone desde esta perspectiva no hay museo que pueda cumplirla. Es más razonable intentar la identificación de unas cuantas razones importantes que motivan la visita a un museo y hacer lo mejor posible para que el proyecto del museo cumpla con esas metas.

El director del Museo Nacional de Etnología de Leiden, en los Países Bajos, destaca tres motivaciones...:

1. *Estética*, el deseo de experimentar la belleza
2. *Romántica o escapista*, “la necesidad de abandonar el mundo cotidiano durante un tiempo breve”
3. *Intelectual* “el deseo de satisfacer una cierta sed de conocimientos”

Conforme al punto de vista del Dr. Pott, cada una de estas motivaciones implica exigencias sobre la forma cómo se presenta el material del museo. El enfoque estético “requiere una presentación bien pensada que utilice un fondo neutral para hacerle justicia a un número limitado de objetos de valor artístico, los cuales deben estar dispuestos en la forma más eficaz posible”.

El enfoque romántico “requiere que una serie de piezas, cuyo interés sea puramente humano, se presenten en forma tal que estimule la



inicio

índice

menú

salir

participación/identificación de la sociedad que representa. En una muestra de esta naturaleza debe estar presente la figura humana, retratada de la manera más naturalista posible”.

El enfoque intelectual “exige un diseño esquemático que, casi literalmente, tome al visitante de la mano y lo guíe paso a paso, de una sugerencia o conclusión a otra.”

Ningún diseño museográfico era fijo y sagrado. Podía y debería de cambiar conforme cambiaran las ideas y los gustos. Sin embargo, uno debe preguntarse ¿las ideas y los gustos de quién?

Anacostia fue el precursor del concepto de museos sin muros, museos que permitan el flujo creador de ideas, con gente y exposiciones entre el museo y el mundo exterior, museos que ejerzan y reciban la influencia del distrito en donde se encuentran situados. Algunos han ido más lejos, al plantear el museo del futuro como una bodega con exposiciones en constante tránsito entre la casa matriz y las múltiples sedes locales. Conforme a John B. Hightower, director ejecutivo del Consejo de Artes del estado de Nueva York, este sistema de bodegas no representaría problema alguno:

... Ya que ninguna de las obras estaría almacenada demasiado tiempo y, por ende, no ocuparía una cantidad desproporcionada de espacio de museo. Es posible que construcciones del siglo XIX alberguen el museo-bodega, ya que son los únicos edificios con techos suficiente mente altos para dar cabida a obras, salvo por el uso ocasional de estaciones de ferrocarriles y hangares. Obras aisladas y aun la presentación combinada de artes plásticas y escénicas pueden mostrarse en cualquier parte: calles, parques, laboratorios,

oficinas, aviones, autos, escuelas, universidades, tiendas departamentales y de autoservicio, a lo largo de vías rápidas y carreteras, en los muros de edificios, en canales y, de cuando en cuando, en puentes...

Pero más importante aún es que el museo dirigirá el uso de su colección en vez de que las colecciones determinen la dirección del museo...

El valor de mantener el material en su lugar de origen puede ser inmenso, además, este enfoque con frecuencia resulta más económico y eficaz. Dos ejemplos, diametralmente opuestos, ilustran esta postura, uno en Hungría el otro en Irlanda.

En Papa, cerca de Budapest, una familia de emigrantes sajones estableció una pequeña industria de teñido de telas en 1786. La fábrica cerró sus puertas después de la Segunda Guerra. Hoy, restaurada y con toda su maquinaria y equipo completos, funciona como museo donde se muestra una industria que tuvo considerable importancia en diversos países europeos. El costo de convertir esta fábrica en museo fue muy reducido y el efecto es mucho mayor que si se hubiera desmantelado el equipo y trasladado a un museo existente. Muy a menudo estos lugares de trabajo pierden toda su atmósfera al ser transferidos a otro sitio. Por ejemplo, en el museo de Furtwangen, en la Selva Negra, se exhibe la reconstrucción de un taller de relojero, con herramientas y equipo originales. Está tan limpio y ordenado que resulta encantador, bellamente restaurado, poco convincente y muerto. Es una caricatura de taller.

Existe un tipo de museos que gana más terreno y sortea tormentas ideológicas y financieras con



inicio

índice

menú

salir

notable facilidad. Es conocido en los círculos especializados como el museo de casa histórica... y cae dentro de dos amplias categorías que con frecuencia se confunden: la casa interesante por su arquitectura y mobiliario y aquella que en algún momento fue hogar de un personaje. Las casas históricas son inmunes a la moda. En esencia, son sobrevivientes del pasado y su interés reside en su honestidad y en la capacidad para preservar la atmósfera del periodo durante el cual funciona. A menos que sus directores

sean muy incompetentes, jamás están saturadas con vitrinas y otros estorbos irrelevantes. Muestran sólo aquello que les perteneció o hubiera podido pertenecerles cuando estuvieron en funciones. Carecen de iluminación o efectos de sonido especiales, no requieren más que de un cedulario reducido y entre sus rasgos preponderantes está el de ser pequeños y tan sencillos que evitan la fatiga de museo o que el visitante se sienta ignorante. Son museos en los que el visitante se siente seguro.



inicio

índice

menú

salir

84. Museografías didácticas

Grace L. McCann Morley. "Installation of Exhibitions for Education (Montaje de exposiciones educativas) en *Museum*, vol. 5, núm. 2, 1952, pp. 91-92.

La medida de la efectiva influencia de un museo sobre su público reside en buena parte en los medios que idea para asegurar que el visitante obtenga el máximo de goce, información e instrucción de lo que ve. Para simplificar, las exposiciones deberían considerarse como portadoras de un doble propósito educativo: comunicar algo valioso aun al espectador más casual, y servir como introducción y punto de partida para un estudio más intensivo, por parte de posibles participantes, en los programas educativos de los museos. Lograr ambos propósitos y simultáneamente mantener un tipo de presentación útil y que guste a los estudiosos y a aquellos que ya están suficientemente familiarizados con el tema como para conseguir su propia información es un problema

al que los trabajadores del museo siempre se verán enfrentados.

...Respecto de ningún otro aspecto del museo puede afirmarse, como se afirma respecto de las exposiciones educativas, que lo que el museo posee es menos importante que el uso que hace de eso, y la habilidad de la que se vale para utilizar material auxiliar como reproducciones, gráficas, tablas, fotografías y objetos similares, de acuerdo con las necesidades. En exposiciones diseñadas especialmente para propósitos educativos, el museo que carece de grandes o importantes colecciones puede, a través de una planificación cuidadosa y el uso de material auxiliar, ejercer una fuerte influencia positiva sobre su público...



Teoría y práctica museográfica

inicio

índice

menú

salir

85. Algunos consejos útiles

Mark Lane. “Advice to the beginning Designer: a Symposium” en *Curator*, vol. 24 núm. 3, 1982.

Introducción

En 1978 envié cartas a cien museos para solicitar diez consejos prácticos destinados a principiantes de museografía, es decir, para mí. Se seleccionó el centenar de museos a la cabeza de un listado que incluía a todos aquellos con problemas de exhibición similares a los nuestros.

Diseño

Diseñe los exhibidores conforme a su entorno, después como una unidad total, luego como una colección de detalles, de acuerdo con el orden que piensa que sus visitantes seguirán para verlo. Después de desarrollar el diseño aprenda a “desconectarse” para verlo con ojos ajenos —y aun desinteresados— y mirarlo por primera vez.

No coloque a la entrada gráficas ni mapas que puedan desalentar a posibles visitantes. Si es factible, diseñe la exposición como parte de un concepto mayor y permita que se complemente con muestras cercanas. Mantenga sencillez en todo lo que haga. Los detalles son indispensables. Permita que refinen la idea, en vez de dominarla.

Una vez que el concepto museográfico esté casi terminado, en lo concerniente a la colección y a la forma del espacio que ocupará, construya una maqueta del área de exhibición. Trabajar con copias de los planos es un método que facilita la obtención de proporciones exactas. Las piezas —aisladas o por grupos— pueden fotografiarse para obtener material gráfico que, reducido o ampliado, ofrezca una escala aproximada con relación al resto de la maqueta. La visión tridimensional de futuras áreas



inicio

de exhibición es indispensable para afinar el diseño museográfico, ubicar textos y gráficas y proyectar iluminación.

Incluya elementos de suspenso que estimulen al público para que recorra la exposición entera.

Las muestras puramente gráficas, sin piezas ni réplicas que interrumpan la bidimensionalidad, deben utilizar todos los recursos existentes con el fin de crear interés y fortalecer significados.

Aunque la diversidad museográfica enriquece los museos, el abuso puede causar fatiga visual. Desarrolle, tan pronto como sea posible, un concepto de diseño gráfico que abarque señalización, carteles, mapas o cualquier otro material de esta índole. La continuidad de estilo crea un sentido de orden, fija metas y establece disciplina en la mente del espectador y da cohesión a las exposiciones.

Si utiliza exhibidores verticales, mantenga el cedulario por debajo del nivel ocular para que los visitantes con lentes bifocales no terminen con una vértebra desviada al intentar la lectura de la información.

Es posible que la iluminación sea el aspecto más importante, menos entendido y más descuidado de todos los que intervienen en el diseño museográfico. Es fácil que, al realizar los bocetos del diseño, se trabaje con la idea de exposiciones y gráficas brillantes y bien iluminadas para después instalar reflectores inadecuados, enchufes fuera de lugar o bien olvidar por completo los interruptores de piso que permiten iluminar grupos de objetos. En la fase cuando el diseño está sólo en papel y todos están muy satisfechos por la forma que toma, recuerde que el diseñador se enfrentará a una

sala mal iluminada o completamente oscura en la que las ilusiones espaciales requieren planeación precisa.

Revise y recorte el guión. Sea preciso. Es importante lo que tiene que decir; asegúrese de que sea leído. Escoja tipografía adecuada a la era, al periodo.

Procure diseñar elementos no verbales que expliquen la exposición sin textos.

Las exposiciones interpretativas son intentos por expresar ideas y mostrar objetos. Esto exige textos más completos que otro tipo de muestras. Deberán considerarse todos aquellos recursos que transmitan valores de manera no verbal, tanto para fortalecer textos como para reemplazar parte de la palabrería.

Coordine cada exposición como si fuera una producción teatral, diseñe cada aspecto como recurso para atraer al visitante.

Diseñe las exposiciones en su totalidad, antes de proceder al montaje.

Realice dibujos de trabajo claros para que los encargados de construir puedan seguir especificaciones. Elabore un recuento preciso para los responsables de aprobar la museografía. Sea flexible ante problemas de construcción y permita opciones. Al planear rutas críticas incluya posibles atrasos en la entrega de materiales.

Estudie el tema. Aunque la exposición haya sido investigada por otra persona, el conocimiento del tema aclara y define el diseño. Los cimientos para una buena exposición residen en un guión conciso o en un perfil de

índice

menú

salir



inicio

los aspectos importantes de la muestra y su interrelación, conforme a la manera en que el visitante la percibirá al recorrer la muestra. Este perfil es un mapa de la historia que la exposición narra y evita que ésta se convierta en una mezcla de artefactos diversos.

Defina el tema de manera breve, concisa y específica.

¿Cuál es el punto focal de la exposición?

Disfrute los temas de las exposiciones y el campo de especialización que usted desarrolla en el museo, en vez de disfrutar con la exhibición de su trabajo, pues esta actitud propicia el hiperdiseño que sólo distrae del tema y lleva a usar tretas innecesarias y otros elementos superfluos.

Si el museo sigue un tema definido (conservación, etc.), apréndalo y úselo. Realice las tareas que esto implica. A mayor conocimiento, mayor facilidad para detectar aspectos interesantes e importantes.

Creación e ideas

No se rehuse a probar nuevas técnicas ni a desarrollar habilidades diferentes. La producción museográfica exige muchas y muy variadas habilidades que el museógrafo novel debe y puede aprender. Es posible encontrar instrucciones para hacer casi cualquier cosa gracias a fuentes como manuales de construcción (carpintería, cableado eléctrico), de exhibición (las publicaciones de Arminta Neal o los folletos de *History News*), así como de otros especialistas en el campo.

Investigue acerca de nuevas técnicas.

No es criticable tener muchas ideas. Pero recuerde que casi cualquiera tiene *ideas* y puede enlistar, en una sola tarde, suficientes para mantener ocupado a todo el personal a lo largo de un año. Lo que exige capacidad es seleccionar las ideas apropiadas y factibles y afinarlas para elaborar *planes* de trabajo.

Robe las mejores ideas. No es necesario reinventar la rueda ni hacer sólo trabajo original. Manténgase activo dentro de organizaciones profesionales, revise la bibliografía especializada *Graphics*, *Industrial Design*, las publicaciones de *AASLH*, *Museum News*, etc. Mire en todos los rincones —revistas, hoteles, otros museos, tiendas, el mundo— y tome ideas. Llévelas a cabo como lo hacen los mejores en los distintos campos, pero adaptándolas al tema, área, colección, museo y perspectiva de su interés.

Mantenga libre el flujo de la imaginación. No tema probar elementos nuevos ni aceptar que algo no funciona. Es necesario experimentar para alcanzar metas.

Mantenga un diario con ideas, lecciones, reflexiones. Inicie lo de inmediato.

Mantenga los conceptos museográficos en estrecha relación con las colecciones existentes en el museo. He escuchado conceptos que parecen dinámicos, coloridos y que generan mucha animación entre los miembros del consejo del museo y el público, pero que en realidad tienen poca relación con el material que será objeto de la exhibición. El espacio debe desarrollarse alrededor del objeto exhibido, en vez de intentarlo a la inversa. Desafortunadamente muchos

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

artistas se enfrentan al problema de adaptar su material a un espacio previamente ordenado, concebido, aprobado y construido y que, al parecer, no respeta las exigencias de la colección. Al mismo tiempo, intente visualizar, si lo permite el presupuesto, el espacio requerido para colecciones que el museo adquiera en el futuro. No “encierre” un grupo de piezas si hay oportunidad de enriquecerlas en el futuro. El espacio vacío puede usarse para gráfica o exposiciones temporales, en tanto se obtenga la colección deseada o se amplíe la serie inconclusa.

Si se pretende interpretar el material, determine el canal más adecuado para el tema. ¿Acaso se trata de una sola cultura o clase? ¿Todos los objetos pertenecen al tema central? ¿Se requiere acentuar algunas diferencias lógicas para destacar su relación? Las colecciones sistemáticas tienen relaciones muy lógicas. ¿Cómo transmitir esta información aun antes de que el visitante lea el cedulario? Una respuesta es a través de la codificación de color —paneles que reúnan material emparentado y excluyan piezas disímiles o variaciones del tema. Tal vez los cedularios largos jamás se lean, mientras que las áreas de color pueden expresar relación de manera instantánea. Recorra al significado de la relación para determinar la ubicación de las piezas y la manera de agruparlas. Prefiera, si es posible, el uso de objetos originales en vez de reproducciones.

Elija los objetos y el material que digan rápidamente lo que usted quiere afirmar. Representan una idea central, el tema.

Público y evaluación

Las exposiciones no son inviolables una vez que termina su montaje.

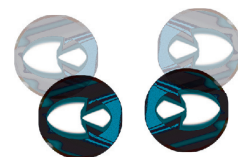
Revise el cedulario y corrija errores en el momento en que se hagan evidentes.

Estudie las reacciones del público (niños y adultos) ante diversas muestras. Aprenda sus gustos. Investigue las razones. Aplique lo aprendido.

Otro punto crucial se refiere al desarrollo de un criterio para juzgar el éxito de la exposición. Este criterio debe establecerse antes de elaborar el diseño museográfico. Sugiero la consulta sobre puntos de evaluación que aparecen en *Directrices para la comunicación con el público* publicada por el Museo de Canadá. Más aún, cualquier persona involucrada con el diseño y coordinación de una muestra debe leer esta publicación. No se pretende que todas las ideas que aparecen en dicha publicación sean llevadas a la práctica al pie de la letra, sin embargo, son una ayuda valiosa para el individuo (o la institución) que quiera desarrollar su propio método de diseño y la técnica para instrumentarlo.

Defina su público y asegúrese de atraerlo. Es posible llegar a distintos públicos con cedularios de nivel múltiple (encabezado, subtítulo, detalles).

Sea objetivo. Vea detenidamente las exposiciones en su museo y haga críticas justas (siempre es más fácil encontrar errores desde una visión retrospectiva). El mundo ha cambiado en los últimos años y el campo museográfico no ha permanecido ajeno a modificaciones. Sin culpar a sus predecesores —quizá se enfrentaron a problemas inimaginables— intente detectar lo que debe corregirse. Sea objetivo. Aun las grandes ideas no funcionan en ciertos momentos. Aprenda de cada empleo. Es innecesario rehacer todo, pero piense en lo que



inicio

índice

menú

salir

haría si tuviera que hacer algo nuevamente y aplíquelo la próxima vez. Sea sensible. No en lo concerniente a los sentimientos personales sino a los temas. Busque la mejor manera de expresar los temas y considere todas las formas en que puede ser interpretado erróneamente. Tenga en cuenta a las minorías: mujeres, minusválidos, etc., y considere sus necesidades, preocupaciones y sentimientos. Piense en los ancianos y en los jóvenes. Adapte y construya sus exposiciones conforme a estos públicos y al formado por los conocedores, aporte conocimientos; evite apoyar estereotipos. Sea sensible y honesto. No es incompatible. Sea sensible hacia el guión, la verdad objetiva del tema. Perciba la historia que subyace en un diseño museográfico y que se transmite a través de la relación de tamaños, posiciones y acentos. Y, por supuesto, sea visualmente sensible hacia los elementos del diseño.

Tiempo y dinero

Sin duda debe economizar y distribuir tanto tiempo como dinero. Pero insista —dentro de marcos razonables— en hacer bien el trabajo. Recuerde, esto evita que el resultado sea pobre y que los elementos museográficos tengan que repararse o rehacerse. Por otra parte, hay límites para detenerse en detalles carentes de propósitos útiles. Aprenda a detenerse.

Si trabaja con recursos y tiempo limitados no sacrifique la calidad de la interpretación. Una buena exposición que atrae visitantes debido a que es fácil de comprender, vale más que varias exposiciones pobres.

Realice diseños museográficos sencillos; saber el tiempo que exigen los distintos tipos de fabricación de elementos requiere de experiencia.

Conserve expedientes de las exposiciones hechas, incluya materiales empleados. Establezca un sistema que le permita conocer los gastos. Evite tensiones, tome descansos, disfrute su trabajo. Si no lo ama: renuncie.

Trabaje horas adicionales, llegue temprano, ignore los fines de semana y los días de fiesta cuando sea necesario. El museógrafo que vigila permanentemente el reloj no llega lejos.

Aprenda a juzgar el consumo del tiempo con precisión. Siempre hay formas para solucionar la falta de dinero pero es imposible escapar a una fecha límite. Este es aún mi problema mayor después de siete años dedicados a la museografía.

Frente a la duda, recurra a la sencillez. No siempre es necesario contar con mucho dinero, pero siempre se requieren ideas buenas.

Diseñe en forma costosa, luego simplifique hasta llegar a términos razonables. Primero elabore la museografía ideal, después simplifique tomando en consideración los presupuestos. Generalmente es posible lograr los mismos propósitos con menos dinero.

Personal

Contrate personal capacitado. Manténgalo contento y productivo.

Al planear una exposición, temporal o permanente, designe a una persona que diga la última palabra respecto al diseño, la combinación de colores, iluminación, guión, etc., para evitar así demasiadas opiniones. Si quiere que algo esté bien hecho, hágalo usted mismo.



inicio

índice

menú

salir

No olvide que ancianos y minusválidos son una fuente potencial de trabajo voluntario en lo concerniente a restauración o ensamblaje de componentes tediosos. En una ocasión, parapléjicos del Hospital Rancho Los Amigos armaron 50 000 hojas de plástico para una exposición en nuestro museo.

Haga a un lado sus temores sobre lo que considera falta de talento o experiencia está deseoso de realizar algún proyecto, es posible realizarlo y hacerlo bien a pesar de no contar con experiencia previa. Los fracasos y las tareas pobres están siempre relacionadas a la falta de autoestima y la apatía, no necesariamente a la inexperiencia.

Calidad

No ceda frente a normas de calidad, objetivos, imparcialidad.

No todas las exposiciones pueden ser grandiosas. Programe las mejores cuidadosamente.

Descarte las ideas que no estén encaminadas a lograr buen diseño, buen gusto, buena iluminación y entretenimiento al realizar la exposición.

Cuide los detalles, con frecuencia son responsables de establecer la diferencia entre resultados excelentes y sólo buenos.

No olvide el mantenimiento de las exposiciones. Nada es peor que una muestra deteriorada. La planeación adecuada puede reducir el problema: diseñe con anticipación la forma de evitar el polvo, reducir la decoloración, así como la manera para reemplazar focos y reflectores fundidos. Dedique tiempo a asegurar los objetos para evitar movimientos.

Una reflexión final

Recuerde que tiene la responsabilidad monumental de modificar la vida de visitantes. Su trabajo llegará a millares, quizá millones de personas —más aún que la mayoría de los trabajos individuales en otros campos, más que el programa educativo de publicaciones o conferencias, probablemente más que cualquier otro programa de su institución. La gente verá sus exposiciones (tal vez de manera imperfecta, pues no siempre leerán el cederario, subtítulos, etc., ni visitarán la muestra en la secuencia adecuada), y usted recibirá retroalimentación del público.

Es imperioso que lo que vea la gente sea veraz.



inicio

índice

menú

salir

86. Museografía, historia del arte y función del museo de arte

Michael Compton. "Art Museums. The Concept and the Phenomenon" en *Studio International*, núm. 275, vol. 189, mayo-junio de 1975.

En principio, una galería puede simplemente conservar obras a las que el consenso ha dado rango de arte, y permitir que el público encuentre libremente lo que sea de su interés y agrado. Es posible que un propósito adicional sea informar o atraer al visitante para que obtenga mayores beneficios de su experiencia y se interese en repetir la visita hasta convertirse en parte del público asiduo a museos de arte. Estas posibilidades no se contradicen en el plano de la lógica, pero pueden oponerse en la práctica. Es un asunto muy costoso contar con una colección tan vasta que por su variedad pueda satisfacer todas las necesidades y, al mismo tiempo, estar tan adecuadamente seleccionada como para ofrecer educación artística. La mera cantidad de obras puede confundir al espectador y saciar su apetito. Sin embargo, la mayoría de los estados ricos poseen una o varias colecciones de este tipo. A

menos que se trate de colecciones monárquicas nacionalizadas, la mayoría pretenderá ser enciclopédica y, al mismo tiempo, favorecer a la escuela nacional. Asimismo, coexisten numerosas colecciones públicas de menores dimensiones que no pueden ser igualmente inclusivas pero que intentan ofrecer al público una "experiencia artística" y que tal vez abarquen unas cuantas obras maestras, algunos ejemplos de segunda línea de los clásicos y una representación más sólida de las escuelas nacionales modernas. El modelo varía conforme a la estructura nacional: en Inglaterra los museos están poderosamente centralizados, mientras que en Alemania, Italia o en los Estados Unidos, la centralización es menor. Sin embargo, no sólo el modelo está bastante generalizado, también es muy similar el funcionamiento de la mayoría de las galerías en el mundo entero. Los elementos principales



que intervienen en este consenso son claros, aunque con frecuencia no se analicen.

Existe la tendencia a observar una secuencia cronológica aproximada. Con excepción de museos como la Colección Wallace o la Fundación Barnes que son colecciones fundamentalmente privadas, el criterio es frecuente. Por otra parte, no conozco museo alguno que siga un diseño rigurosamente cronológico.

También hay la inclinación a montar obras conforme a tendencias. Entre los artistas más tempranos se incluye siempre a los nacionales o a las escuelas locales (como en la National Gallery); ocasionalmente, en el caso de pintura del siglo XVII o XVIII, los grupos se forman a partir de “ismos” que, por definición, están sujetos a factores nacionales. Los agrupamientos más amplios se basan en objetivos comunes, técnicas o estilos con elementos similares. Es posible encontrar juntas obras de un solo artista. Si se trata de artistas con una trayectoria larga y diversa como los casos de Miguel Ángel o Picasso, el criterio a seguir es problemático, pues el museólogo tendrá que hacer a un lado otras consideraciones.

Otra tendencia observada en museólogos es considerar características físicas de la obra, como dimensiones, dirección de la composición, colorido y formato. Es frecuente ver que en los museos las obras aparezcan colgadas así:



Las pinturas grandes se colocan en amplias salas, las pinturas pequeñas se exhiben en salas pequeñas, además existe la tendencia a equilibrar la posición de la pintura o escultura con el carácter arquitectónico de la sala; a formar un retablo en la sala, conforme a un diseño axial, similar al de una capilla; a colocar un “tesoro” de cuatro estrellas en el centro del muro opuesto a la entrada y aun a usar un caballete para exhibirlo. Cada una de estas tendencias tiene una validez difícil de ignorar... A las posturas anteriores se añaden las siguientes:

El arte ha sido una tradición viva; se crea cada obra individual con el conocimiento de los sucesos anteriores y la obra depende, positiva y negativamente, de este conocimiento. Por ende, la cronología es importante.

El arte es parte de una actividad grupal, una artista responde al quehacer de otros artistas, al de otras gentes a su alrededor y a sus formas de vida. Por lo tanto, el montaje que agrupa obras relaciona das entre sí, permite subrayar su fuerza.

Una pintura o escultura es un objeto con un carácter específico que, con frecuencia, exige tomar conciencia de las relaciones espaciales y de las distintas referencias que dan significado a las convenciones arquitectónicas; por eso el montaje no debe ignorar estos factores.

La conciliación necesaria entre estas tendencias es otro reflejo de las ambigüedades del papel mismo del museo: esa mezcla informe de funciones de una casa que atesora obras de arte únicas, ofrece experiencias estéticas y es fuente de información. Además, estas funciones seguramente confunden a todos

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

los visitantes de museos, salvo aquéllos tan experimentados que manejan una noción cronológica bastante precisa, y conocen las relaciones entre las escuelas o “ismos”; se trata de visitantes que, en una sala o en una serie de salas, pueden relacionar obras aunque éstas se encuentren separadas por razones cronológicas, de formato o tema; asimismo, son capaces de detectar, en esta cornucopia, una sola obra que los emociona o les revela un conocimiento interior nuevo. El público restante incluye a numerosas personas confusas y desorientadas y a un grupo, probablemente el más numeroso, que simplemente deambula, sin caer en la cuenta de que museólogos y museógrafos han diseñado la exposición para que descubra relaciones entre las obras. En este sector, al menos, no se produce perplejidad ni confusión.

Tanto los términos de la conciliación descrita como mis dudas al respecto asumen que el diseño museográfico debe contar con un propósito y una retórica: que una de las obligaciones del coordinador de la muestra es lanzar una propuesta acerca de las piezas exhibidas, a través de la manera en que las presenta al público. La mayoría comparte esta opinión, más aún, también sostiene que es valioso reunir numerosas obras precisamente porque esta agrupación hace posible presentarlas en su relación histórico-artística y que las obras de arte ganan significado y aun calidad al mostrarse, con otras obras, en su contexto. De lo contrario, si la reunión de obras careciera de valor y cada pieza fuera una entidad totalmente independiente, el papel del museo se vería reducido a sus funciones de conservación y acceso.

No obstante, aceptar la proposición histórico-artística implica problemas. Opera sólo

si consideramos que las obras de arte son, hasta cierto grado, ejemplos representativos de una gama de obras calificadas como similares. Es posible montar un grupo de ejemplos impresionistas para darle contexto a Cézanne, exhibir una obra de Cézanne para mostrar los antecedentes del cubismo, etcétera; aunque Cézanne jamás haya estudiado esas pinturas específicas, ni los cubistas hayan entrado en contacto con ese Cézanne en particular...

A manera de ejemplo, a continuación aparecen distintos diseños museográficos:

Lineal. Idealmente, debe usar los muros de un solo lado como en el Museo Guggenheim, en donde el visitante se ve literalmente obligado a seguir el diseño que el museógrafo establece.

Plan abierto. Montaje en todas las direcciones, sin ruta específica. No es común en los museos de arte aunque, al parecer, expresa mejor la multiplicidad del arte. El segundo piso del Mies Van der Rohe de la Academia de Berlín apunta hacia esta dirección; así como el anexo, actualmente en construcción, de la Tate Gallery. El visitante puede recorrer las salas con libertad, el diseño no implica dirección.

Existen montajes opuestos. La mayoría de las galerías cuenta con salas de distintas dimensiones y arquitecturas. Las salas pueden regirse por una secuencia, como en el Museo de Louisiana o estar entrecruzadas como en la National Gallery; esta diversidad de plantas exige montajes muy distintos. El carácter y variedad de los espacios modifican el diseño. Es posible encontrar, en un polo, una galería con una serie de espacios más o menos idénticos y, en el otro, una casa campestre abierta al público, en donde los espacios están prede-



terminados y son ajenos a las funciones de un museo: recámaras, comedor, etcétera.

Las similitudes de montaje descritas en párrafos anteriores son resultado de que la mayoría de los museos de arte comparten características generales.

Las diferencias observadas en espacios, dimensiones, iluminación —central o lateral— galerías axiales o periféricas, así como los diversos medios de seguridad y climatización son factores que impiden instrumentar un sistema riguroso. Al mismo tiempo, sería razonable esperar que una secuencia de salas uniforme y lineal presentara montajes cronológicos; que los espacios claramente articulados exhibieran muestras individuales o de escuelas y que en los espacios con características muy definidas se intentara la integración de obras y arquitectura.

... En la práctica, la mayoría de los museos se ajustan al diseño de una serie de salas, en las que los muros se convierten en una especie de laberinto. Aun en donde no existe una ruta ambigua que conduzca de una sala a la otra, el público se enfrenta a una dificultad que puede parecer trivial, pero que es posible que altere su observación y sus reacciones ante lo exhibido. Por ejemplo, una sala rectangular con puertas en el centro de los muros más pequeños, exige que el visitante decida la ruta a continuar. Al observar desde el centro es posible detectar varios patrones de conducta:

1. El visitante que camina directamente con escasas miradas a su alrededor.
2. El visitante que examina cada una de las pinturas de derecha a izquierda o de izquierda a derecha y que, al terminar el circuito, se

encuentra en el sitio donde empezó y, por lo tanto, debe cruzar de nuevo para continuar hacia la siguiente sala.

3. Igual que el anterior, sólo que este visitante se salta algunas obras. Es probable que este visitante salga por la primera puerta que encuentre y no vea la mitad de las obras expuestas.
4. El visitante que mira a su alrededor y diseña su propia ruta hacia obras seleccionadas por razones personales (este patrón aparece con mayor frecuencia en el caso de grupos pequeños, o de dos o tres personas que discuten lo que ven).
5. El visitante que parece estar en busca de una obra o sensación específica.

En mi opinión, mientras que los tipos uno y tres son muy comunes, el dos es raro y, el cuatro, aún más infrecuente. Al parecer, es claro que la mayoría de los visitantes tienden a tratar cualquier museo como si fuera lineal, mientras que museólogos y museógrafos abordan cada sala como unidad.

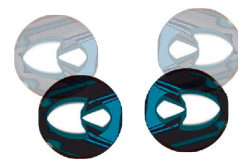
Investigaciones hechas en los Estados Unidos señalan que las obras que más miradas atraen son las colocadas a la derecha de la entrada (¿la izquierda en Inglaterra?) o en ciertas posiciones favorables como frente a la entrada, al centro del muro, etc. Es indudable que las dimensiones de la obra y ciertos factores en ternos como la temática son también determinantes. En mi opinión, la escultura, aunque esté colocada al centro o cerca de los muros, es vista más como un obstáculo que como una obra de arte. El tiempo promedio que se dedica a observar obras de arte es inversamente proporcional al número de obras que se exhibe en cada sala; pero generalmente es breve: unos cuantos segundos. Parece imposible que tal

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

brevedad sea suficiente para que el visitante descubra lo que el artista ha hecho, a menos que esté muy familiarizado con la obra. Por lo tanto, la manera de circular no corresponde al diseño que planeó cuidadosamente el museógrafo, lo que lleva a pensar que no se descubren los planteamientos con claridad. Es poco usual que los visitantes, al hablar de su experiencia en una galería, muestren que se han percatado de cualquier tipo de orden (aunque quizá simplemente no consideren que valga la pena mencionarlo). Por otra parte, se afectan claramente ante grupos que pueden clasificar como impresionistas, surrealistas, prerrafaelitas, etc. Más aún, el creciente consumo de galerías sugiere la posibilidad de que el visitante busca una experiencia general de arte o una experiencia específica de museo y que la obra de arte aislada es vista, generalmente, como mero incidente de un todo; observada sólo el tiempo necesario para confirmar nociones y predilecciones existentes. Es posible que, así como la función de lo mejor del arte ha sido cambiar a la gente, uno de sus papeles importantes ha sido la elaboración o confirmación de valores existentes.

Pienso que museógrafos y museólogos deben considerar más profundamente estas cuestiones e intentar la evaluación de sus propósitos y eficacia. En la actualidad, difícilmente existen bases rudimentarias para una evaluación de esta índole, sin embargo estas carencias no han impedido formulaciones dogmáticas. Estas abarcan desde posturas que sostienen que cualquier información adicional—incluso la que se transmite en forma latente a través de la yuxtaposición y secuencia— se interpone entre el espectador y la obra; hasta las propuestas de reemplazar cualquier obra de arte por una reproducción rodeada de documentación

acerca de su entorno socioeconómico. ¡Se cree que este último enfoque prevalecerá entre un público proletario ya que el tradicional nos ata a la burguesía! Este punto de vista me parece absurdo, aunque evidentemente implica factores sociales. El visitante asiduo a un museo de arte pertenece más a la clase con un nivel elevado de educación que a la burguesía. A pesar de la afirmación generalizada acerca de la poca importancia de los museos entre la clase trabajadora, nadie sabe a qué se debe ni por qué una obra de arte, en particular, ejerce una atracción determinada. Ciertamente no se debe a que exprese en forma ambigua valores de una clase específica. Los valores sociales de la mayoría de las obras de arte son impuestos desde el exterior y con frecuencia mucho después de haber sido creadas.

He afirmado que las galerías de arte no dan la atención debida a las necesidades y conducta de los visitantes. Quizá si supiéramos más acerca de estas necesidades podríamos diseñar y señalar las colecciones, de tal suerte que el público escogiera conscientemente las distintas maneras de visitar las exposiciones, conforme a sus preferencias, conocimientos previos de arte, tiempo disponible, etc. Una variedad de catálogos, cedularios, guías y otros apoyos podrían ofrecer información paralela o adicional. Mientras tanto, museógrafos y museólogos, a la manera de actores o políticos, se entregan a un trabajo fundamentado en convenciones, experiencia y compromiso, pero, a diferencia de éstos, no pueden retroalimentarse con la respuesta del público ya que éste es inaudible en su mayoría. En la práctica, los responsables de galerías se apoyan principalmente en opiniones que surgen en un círculo bastante estrecho, formado por gentes cercanas a las fuentes del arte. Es indudable que una galería



inicio

índice

menú

salir

pública debe responder a dos exigencias: a los artistas vivos o muertos y al público. En tanto que las obras de arte se consideren como medios de comunicación, existe el deber hacia el artista de hacer posible esa comunicación.

La crítica más cáustica (a los museos) proviene de este círculo estrecho de artistas, especialistas y personal de museos. Por ejemplo:

1. Que si una galería favorece a unos artistas debe excluir a otros.
2. Que tiende a clasificar el arte en términos ideológicos o a partir de medios y modos empleados y que, al hacerlo, limita la libertad de los artistas.
3. Que una institución cuyas metas son coleccionar, preservar y honrar objetos, en vez de apoyar artistas directamente, es una fuerza deshumanizada.
4. Que fosiliza el arte y, al extraerlo de su contexto social, lo torna impotente.
5. Que al presentar declaraciones revolucionarias o radicales en un enclave especializado y oficial les otorga una licencia que las trivializa, facilitando así el autoritarismo en otros ámbitos.
6. Por último, hay quienes sostienen que todo el arte antiguo y gran parte del contemporáneo debe suprimirse porque expresa las ideas equivocadas (burguesas).

Fosdyke, Sir John

(Director del British Museum In Royal Society of Arts, en *Museums in Modern Life*, 1949 citado por Michael Compton)

El elemento esencial es el documento material, y con esto me refiero al sentido físico del objeto real, no a sus reproducciones pictóricas que son ilustraciones literarias menos artísticas.

Las fotografías, diapositivas, filminas, películas, microfilmes, dioramas y diagramas usadas con tanta frecuencia en la llamada “instrucción visual” son libros adaptados para lectura comunitaria... Puedo imaginar una institución extremadamente útil conformada únicamente por aparatos de instrucción visual, pero no la llamaría museo.

Leering, Jan et al.

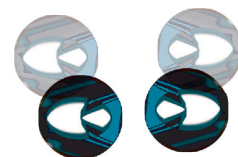
(citado por Michael Compton)

Ya no debemos considerar al museo como un mero instrumento que ofrece arte al público. El museo se ha tornado más crítico de sus funciones y del arte mismo, porque ha cobrado conciencia de su función en la vida cotidiana del exterior. Sin duda funciona afuera del sistema, se coloca en oposición a lo establecido; sin embargo, se muestra continuamente como instrumento del sistema. Al igual que el arte es un espacio de libertad, pero de libertad que termina en las puertas del museo y, como el arte, es un medio cosmético que no es absolutamente esencial. La contradicción interna en el papel del museo —radica en que es epítome del sistema, pero, al mismo tiempo, está relativamente libre para criticarlo— es importante para el museo actual y para su futuro inmediato. Para decirlo con franqueza: el museo ideal sería aquel que clausuraran las autoridades.

Nochlin, Linda

(citado por Michael Compton)

En 1968, Raymonde Moulin lanzó la pregunta crucial, una pregunta que quizá esté implícita en ciertos movimientos vanguardistas del siglo xx y en el programa de artes de los revolucionarios rusos, pero que jamás se había emitido con tanta franqueza:



“¿Queremos que todos tengan acceso a la cultura o debe destruirse la cultura?” Ella respondió su pregunta con una cita de Gaetan Picon: “Reprocharle a las casas de cultura por no haber llegado al público ausente es admitir la importancia de esos

valores que no deben de comunicarse a todos. Considerar que estos valores son burgueses y suponer que dejarán de serlo cuando la universalidad de acceso coincida con la universalidad de derechos, es contradictorio”.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

87. *El objeto testimonio*

Jean Gabus. “L’aménagement de l’espace ou les impératifs d’une exposition” en *Museum*, vol. xxii, núm. 2, 1969.

El arte de exponer implica reglas nada diferentes de las de los arquitectos, pintores, urbanistas... Se trata de una composición de masas cuyos elementos constituyen imperativos: 1. espacio (la superficie de la exposición); 2. iluminación (*spots*, proyectores, tubos de luz difusa, sistema de baterías); 3. soportes (pedestales, mamparas, vitrinas; cada uno de estos elementos implica un valor arquitectónico y hasta estético independientemente de su función); 4. medios gráficos (textos, mapas, dibujos, fotos, guiones); 5. objetos (en principio sólo se descubren después del primer encuentro con los soportes, pero gobiernan el conjunto); 6. contacto con el público. De hecho, todo concurre a la realización del objetivo final y exige soluciones simples —al menos en apariencia...

Estos imperativos técnicos están sometidos, a su vez, a un plan global —armonía general de las formas, equilibrio, sentimiento de unidad arquitectónica— que se traduce en muros, mobiliario, cierta calidad de la luz a fin de crear cierto clima psicológico que estimule... la imaginación y permitarnos ir más allá del objeto, más allá de los muros-prisión de nuestros museos.

También, a grandes rasgos, nuestro dispositivo de aproximación corresponderá a las reacciones del público y esto en el orden en que se manifiestan: luz, colores, composición de las masas o arquitectura, objetos, contactos humanos... A estas etapas psicológicas corresponden lamentablemente medios restringidos, que son sólo paliativos, búsqueda bastante vana de “ubicación” del objeto. Sólo es un



remedio provisorio, necesariamente arbitrario, al inevitable despojo del material en el museo, a su detestable aislamiento fuera de su marco, fuera de todo lo que le daba su sentido...

Personaje principal: el objeto. En el número de navidad de 1960 de *Plaisirs de France*, dedicado a los museos privados, Jean Cocteau escribía:

Hay cuadros asesinos. Quiero decir que, sin primacía visible, matan a los que los rodean. Asimismo, hay objetos cuyo poder no resulta exclusivamente de su belleza, sino de ondas que despiden y que les asignan un lugar particular de objetos-testimonio.

El objeto nunca se debe al azar; es testimonio de algo o de alguien.

1. Modo de aproximación

Este objeto-testimonio comunica lo que sabe si sabemos interrogarlo. Para ello los métodos son fáciles, conocidos, un poco escolares: ficha temática de investigación sobre el terreno que aborda la cultura material, capítulo por capítulo; monografía del objeto con las preguntas: ¿dónde?, ¿quién?, ¿por qué?, ¿cómo?; monografía del instrumento; análisis de los gestos técnicos..., cierta “afición a los bibelots u objetos artísticos menores”.

Recordemos el sistema de clasificación de las fichas-modelo: vivienda, mobiliario, vajilla, vestimentas, adornos, tocador, alfarería, metalurgia, economía (con el ganado, la agricultura, la caza y la pesca), los transportes, las técnicas y los aspectos materiales de la vida social (juegos y juguetes, música, etc.), y después de la vida psíquica (magia y religión).

La monografía del objeto aborda la técnica de fabricación y de utilización, las características económicas, socioreligiosas y estéticas, el origen del espécimen, el modo de producción y de utilización.

La monografía del instrumento trata de los siguientes aspectos: formas tradicionales, relaciones entre forma y modelo, relaciones entre forma y uso, influencias extranjeras, influencias del género de vida sobre la variedad de los tipos, conocimientos de otros modelos por el artesano y, en ese caso, razones de su no adopción, técnicas de trabajo (fotos, dibujos y películas).

Por supuesto sabemos que, en los campamentos o en una aldea selvática, es decir en la cálida atmósfera de una relación hombre a hombre, todas estas expresiones de “investigación”, “sistema”, “método” nos han parecido a menudo ridículas, injuriosas, restrictivas. Sin embargo, es necesario, sobre el terreno y al “recolectar”, pensar en la exposición, en su contexto, en las exigencias de cada objeto, que necesitará de numerosos elementos para su presentación: ambiente (materia prima), explicación técnica (instrumento, procedimiento, gesto técnico), explicación funcional (economía, vida social, ritual) y, si fuera posible, explicación histórica. Ningún objeto es gratuito.

2. El objeto es un signo

“Todo objeto tiene una lógica y esta lógica debería ser comprendida por la inteligencia humana” (Chang Fan Li, dinastía Song). Hay que ir más lejos en este conocimiento del objeto. El objeto puede decirnos más: ¡es un signo!

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

En la caligrafía china el objeto se hizo ideograma y —mediante objetos estilizados, reducidos a fórmulas— signo del ritmo de las cosas cuya lógica y leyes se intenta develar, para hallar ahí, a fin de su empleo por los hombres, la vía de la sabiduría (taoísmo).

Entre los aborígenes del territorio del norte en Australia, el objeto ancestro, cabeza de filiación de los hombres, transmite la enseñanza del “tiempo de los sueños” por sus pinturas totémicas ejecutadas en cortezas de eucaliptos. Tal es el objeto asociado o integrado al grupo por el proceso del totemismo, sometido a reglas, así como a necesidades colectivas. Perteneció a los elementos de transmisión puesto que se trata de un lenguaje que forma parte, como dice Lévi-Strauss, “de un gran fenómeno que interesa al conjunto de la colectividad y sobre todo de un fenómeno de una muy relativa y a pesar de todo muy marcada estabilidad”.

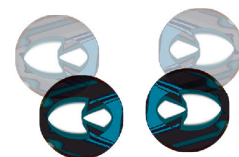
Para los aborígenes australianos pintores de corteza la realidad vista cuenta menos que la realidad conocida o sentida. ¿Tales contactos se perdieron? ¿Ocurre de otro modo con nuestros artistas modernos? Delacroix, frente a su tema, escribía: “... Es vivirlo lo que es difícil, pintarlo con todo lo que es para mí, con su vida, con todo lo que lo acosa y lo aleja y lo rodea por todas partes, incluido yo; convertirse en el otro y seguir siendo uno mismo.” El mismo pensamiento es expresado en términos diferentes por Tong Ki Chang: “Vivan como si fueran un bambú hasta olvidar el bambú antes de pintar un bambú”; por Derain: “Ver las cosas desde adentro”; por Jean Bazin: “Yo escucho los colores”. Con su hipersensibilidad, Van Gogh sentía este ritmo de las cosas, lo vivía hasta el drama más profundo. No cesaba

de dialogar con la naturaleza. Nos hablaba de “esas cosas de colores que surgen en ella”. ...La recolección de objetos no es sólo “etnografía material” en el sentido restrictivo del término, historia, documentos o referencias. Es asimismo un camino hacia una total incorporación a ese lugar eterno, a esa “alta morada” (Platón) que es el teatro de la especie humana. Es un universo donde nada separa ya a los seres y las cosas. ¿No podríamos nosotros, en el museo, tratar de decirlo?

3. Contactos humanos

Desemboque necesario de las etapas precedentes, única y verdadera justificación de nuestra actividad, son los contactos humanos: reencuentro entre las civilizaciones extrañas (las de otra lengua u otro país, representadas por objetos) y nosotros, visitantes, para unirnos a las alturas de un humanismo que, a través del espacio y los milenios, jamás dejó de ser el nuestro.

Es decir, el interés de todo lo que puede subrayar el estado social del objeto, su significación con relación al nivel técnico, a la magia, a la religión, al sentido estético y, por supuesto, todos los ecos que puede suscitar por intermedio de una observación de artesano, compuesta y ubicada en relieve, de una oración, de un refrán, de una palabra ritual (por ejemplo las invocaciones a Shango, el testamento del sultán Njoja). Prácticamente, se trata de una investigación gráfica, de la selección de una fotografía, de un croquis de pintura o de cualquier otro medio de expresión. No hay nada muy nuevo en ello: una idea del siglo XVIII si se piensa en Rousseau y, si por azar se le olvida, para nosotros, gente de museo, una obligación social del siglo XX.



inicio

índice

menú

salir

Todo es cuestión de sensibilidad personal y de temperamento. A fin de cuentas es el museógrafo quien se expresa ¿y a través de cuántos hombres?, como si cada uno de nosotros llevara en sí los cientos de miles de años de historia de la humanidad y estuviera obligado, en su corta vida, a rehacer paso a paso cada etapa, a revivir cada experiencia.

Hay, por supuesto, procedimientos, métodos, experiencias de los demás que facilitan estos contactos humanos y hacen de ellos una técnica. Las “relaciones públicas” varían de un país a otro, utilizan los recursos de la radio, de la televisión, del cine, de la prensa, difunden sus informaciones en los medios escolares y dondequiera que hay asociaciones, grupos culturales, políticos y económicos. Disponemos de catálogos, de todo el arsenal de la publicidad, de las conferencias, de las visitas comentadas, de los centros de interés, de los ficheros de estudios centrados en el tema de la exposición, de la publicidad en las calles y en los cruces carreteros. Sin embargo, creo que éste no es sólo un problema de técnica museográfica sino un problema interior.

¿Cuáles son nuestros medios de acción? Nosotros proponemos cinco: a) los medios gráficos; b) los medios plásticos; c) los medios del teatro y de la danza; d) los medios audiovisuales; e) los medios didácticos o el escenario.

a) Los medios gráficos

Una exposición es una composición poco modificada desde Gutenberg. Composición-compaginación mediante la tipografía, el dibujo técnico o el análisis gráfico; mediante la fotografía considerada, a su turno, como signo cultural.

La tipografía. Conviene atenerse, para cada exposición, a un tipo de letras, y después, en el interior de este tipo, a 3 o 4 dimensiones. La ficha técnica de las películas, los materiales publicitarios, las revistas especializadas de arte gráfico, contienen buenas indicaciones sobre los recursos que ofrece la letra para los paneles, tarjetas y etiquetas. Texto blanco sobre fondo negro, texto blanco sobre fondo gris oscuro (más elegante), sobre ocre, azul y cualquier otro color cuando sirve al conjunto, con una reserva: limitarse en lo posible a los tonos apagados, a los colores tierra...

La elección o la psicología de los caracteres completa estas sugerencias —que deben por lo demás interpretarse—, recordando la elegancia de los rasgos alargados, el vigor de la letra ancha, la legibilidad de la antigua, la dignidad de una redonda Garamond, la femineidad de la itálica.

El texto no debería ser una necesidad aburrida, un poco severa, un poco primaria cuando deja traslucir la voluntad de enseñar. El texto es un color, un grafismo entre otros. Puede corregir ciertas desproporciones de los objetos, restablecer un equilibrio, exactamente como la domesticación, casi el enjaulamiento, de las notas de música en su pentagrama. Letras en relieve, etiquetas sobre vidrio, plexiglás, cartón o metal, pero muy ligeras, a veces sobreelevadas, como destacadas del conjunto, siguen siendo elementos estéticos...

La fotografía considerada como signo y referencia cultural.

Primer estadio. Ante todo una referencia: la foto tomada en el terreno y que testimonia lo que era el objeto en su marco social y econó-



mico, en su marco cotidiano, en su marco de utilización (los gestos técnicos), en su marco técnico (procedimientos de fabricación, fases esenciales del trabajo).

inicio

Segundo estadio. La fotografía que evoca los sentimientos humanos (sensaciones, emociones, choques, pasiones) procediendo a través de preguntas.

índice

Tercer estadio. En el museo, donde aplicamos un proceso propuesto en el congreso del Centro Internacional de la Fotografía (París, noviembre de 1961); la fotografía puede, a la manera de un diccionario, definir mediante la imagen, tomando los sentimientos humanos o las acciones en lo que unos y otros parecen tener de esencial. Puede conmover, como en la exposición *La familia del hombre* (Steichen), donde la técnica tiene menos importancia que la selección de los documentos. Puede contar, como las viejas y conmovedoras imaginerías, las xilografías, los dibujos animados y también los frescos de las catedrales. Puede sugerir, tratando de guiarnos más allá del objeto real, de restituirle su sentido más profundo (signo, mensaje, símbolo) o simplemente de dar la impresión de que hay otra cosa y de que esa “otra cosa” es tal vez más importante. La imagen se ha vuelto poema. Explora ya más allá de lo visible.

menú

Una pedagogía bien dirigida de la imagen debería permitir escapar a veces a la horrenda abstracción del lenguaje, al vértigo, y tan a menudo al vacío, de las palabras y de las cifras. Reemplacemos pues, cuando podamos, las frases y las palabras por objetos, imágenes, colores y música.

salir

Aspecto psicológico. El salón de entrada del museo dinámico ha sido concebido bastante

ampliamente para que un preludio o alguna introducción precedan la entrada del visitante en la gran sala de la exposición. Disponemos así de 100 metros cuadrados de molduras y de una superficie de 35 metros cuadrados.

Cada tema de la exposición fue pues abordado, de una manera a veces indirecta, de modo de preparar al visitante, de crear le cierto estado de ánimo, como si fuera posible ofrecerle la clave de los capítulos que van a seguir...

Para la exposición *Las islas de los dioses*, un solo documento, en lo alto de las escaleras —una fotografía en diapositiva (iluminación interior) de Gotthard Schuh— ocupa toda la altura del muro: 3.20 metros. Sólo huellas de pies desnudos sobre la arena. Pero se trataba de una playa y los pasos podían venir de todas partes por los caminos del mar e iban hacia el interior de las tierras, no se sabe dónde. Pensamos que podían impactar la imaginación y que por la proximidad con el título, escrito en grandes letras en relieve sobre la segunda parte del muro, sugerirían una toma de posesión de alguna *terra incognita* del hombre, teniendo aquí las huellas valor de firma, de extraordinaria y valiente dignidad, por lo que poseían de frágil. Después estaban todos los recuerdos que cada adulto lleva en sí, sus sueños de viajero, sus lecturas de infancia: “La tierra está habitada, hay hombres”.

b) *Los medios plásticos*

Es, creemos, esencialmente una cuestión de contexto. Para una demostración de orden técnico, el estudio de los gestos y en particular de los movimientos, no sólo de las manos sino del cuerpo en su conjunto, el maniquí de tres dimensiones —de preferencia sin detallar el rostro— está en



inicio

índice

menú

salir

su lugar dentro de un taller reconstruido, entre sus instrumentos y las materias primas. Por el contrario, para evocar una danza, por ejemplo, el simple recuerdo de un movimiento, de una posición del pie, puede ser sugerido con la ayuda de un alambre sosteniendo un tejido, de un simple paño retenido por alfileres o de una silueta recortada en una chapa de madera.

Para la exposición *Parures et bijoux dans le monde* alimentamos ambiciones por supuesto excesivas. Nosotros contábamos con una especie de vida de los objetos, cierta magia que nos hubiera permitido la reconstrucción perla a perla, joya por joya, de uno de los aspectos más emocionantes de nuestra aventura humana: el amor con sus dones, sus acuerdos, sus rechazos..., y también su atesoramiento. Pero desgraciadamente no había allí, como ocurre en otras exposiciones, sino objetos muertos con un poco de texto, secuelas de palabras y de ideas.

Sin embargo, por algunas horas deseamos, una vez al menos, un retorno a la vida. Ese fue el sentido del acto del 21 de octubre de 1961, con sus danzas, con la presentación de atuendos nacionales, de vestuarios históricos, de alta costura, de los peinados, de las pieles. El espectáculo no estaba por lo demás sólo en la escena o en la pista, sino entre el público, puesto que a nuestro pedido los diplomáticos extranjeros residentes en Berna habían aceptado que sus mujeres y sus hijos, vestidos con indumentarias nacionales, recibieran, junto a nuestros estudiantes, a los alrededor de seiscientos invitados. Todas estas experiencias no dejan de ser, por supuesto, ensayos.

d) *Los medios audiovisuales*

Las estadísticas demuestran que, en general, 10% de los visitantes eligen la guía automá-

tica, mientras que 90% prefieren las visitas comentadas. La duración del comentario automático no debería superar los treinta y cinco o cuarenta minutos.

En síntesis, disponemos de cuatro posibilidades:

1. Magnetófono, ciclo automático sin altoparlante, llevando el visitante un auricular y un pequeño receptor de radio. De esa manera, los comentarios no molestarían a los vecinos.
2. En lugar de un solo programa sonoro tantos como temas-estaciones haya en el museo. Cuando el visitante se aproxima al tema, escucha los comentarios respectivos.
3. Un pequeño magnetófono lector entregado a la entrada. Puede ser puesto en marcha según los deseos de los visitantes y para cuatro o cinco lenguas, lo que implica instalaciones con cuatro o cinco puestos emisores. En consecuencia, la rapidez de la visita depende del gusto personal de cada uno.
4. La instalación permanente Kudelski, luz y sonido, todavía en su versión prototipo, es la que nos sirve.

La preparación, y después el montaje del material registrado, es una técnica multifacética, con recitado, animador, voces especializadas y todos los recursos de los archivos documentales sonoros, además de fondos musicales. Para la exposición *¿A qué juegan los niños del mundo?* apelamos a la *Federation internationale des chasseurs de son*. Deseábamos, mediante esta documentación, crear un clima psicológico en la sala de exposición con la ayuda de los registros siguientes:

1. Conversación de niños que preparan un juego, discuten los resultados de un juego y critican la manera de jugar;



inicio

índice

menú

salir

2. Gritos de niños en la calle cuando juegan, risas o llantos, exclamaciones, que expresan la fuerza de vida de la infancia, su necesidad casi violenta de expresión;
3. Historias que se cuentan a propósito de un camarada, de una escena de calle. En suma, evocación de sus problemas, si es necesario en su propia jerga;
4. Niños que se esconden y juegan a los ecos de una punta a otra de una calle;
5. Gritos de guerra cuando juegan a “la guerrilla” o a los indios; conversaciones para la preparación del plan de batalla, interrogatorio de los prisioneros, etcétera.
6. Voz de una niña que acuna a su muñeca y se dirige no ya a un objeto sino, a través de ese juguete, a un niño real (es ya la madre la que está presente en esta niña);
7. Niñitas que juegan juntas a la muñeca y preparan una habitación de muñeca.
8. Niños y niñas ante un juego de familia; exclamaciones cuando son buenos jugadores, malos jugadores, cuando pierden o ganan;
9. Niños que se sirven de una lengua secreta, interpretan dibujos, a menudo ideogramas, una especie de escritura secreta, huellas;
10. Juegos en la calle: fútbol, hockey, saltos a la cuerda con tonadillas o canciones infantiles para señalar (en un juego) a quien le toca hacer algo, bailes.

En suma, búsqueda de un “teatro-verdad”.

Este escenario sonoro, retomado y traspuesto para las necesidades de la radio por Paul Daniel, obtuvo el Gran Premio Suizo del Documental en 1960...



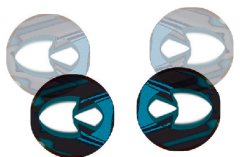
inicio

índice

menú

salir

V. Los públicos del museo de arte

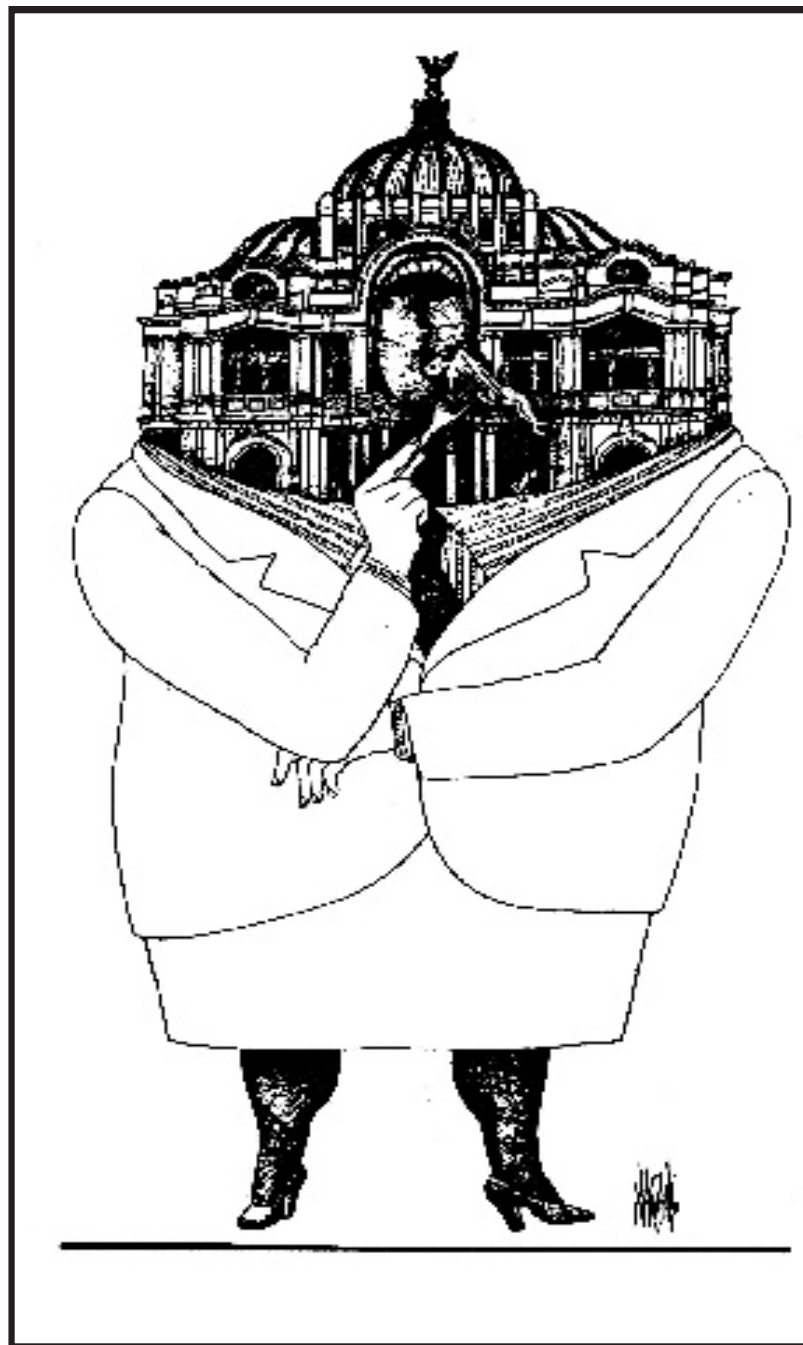


inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

Actualmente comienza a atribuirse cierta importancia al conocimiento del público de museos, como condición para orientar las actividades museísticas y las políticas culturales.

En este capítulo elegimos documentos que abordan el tema desde distintos ángulos. Varios de los autores provienen del campo de la teoría y la sociología del arte.

El significado de la recepción. Janet Wolff (documento 88) parte de una afirmación: el espectador, el público receptor, el crítico participan activamente en la construcción de la obra de arte. Analiza luego la importancia que diversas disciplinas asignan al consumidor de arte y, sobre todo, de literatura.

Resulta fundamental reconocer, en el campo de los museos de arte, que algunos significa-

dos de las obras son propuestos por el artista y muchos otros por la interpretación que cada visitante hace de las obras según su bagaje cultural, su posición socioeconómica y su historia personal.

Wolff se refiere al contacto directo público-obra. Se debería agregar que el museo mediatiza esa relación también: al seleccionar y exhibir de cierta manera hace una interpretación de las obras. De modo que ya debemos tener en cuenta tres agentes que construyen los significados. Podríamos llegar a la conclusión de que todo público contribuye al molino de la historia del arte, puesto que participa en la producción de significados. Así, conocer mejor al público significa no sólo orientar mejor las actividades museísticas y responder a las necesidades detectadas en él sino aumentar la comprensión de la historia y la sociología del arte.



inicio

índice

menú

salir

Umberto Eco (documento 89) encara, también, el problema de la recepción en el campo literario (que creo posible extender por ahora al artístico, en espera de investigaciones específicas). Dice justamente que la difusión masiva (ediciones de bolsillo, reproducciones, libros de arte baratos, etc.) antes reducidas a un público pequeño y homogéneo da lugar a lecturas e interpretaciones diversas. También señala que no todas las interpretaciones son enriquecedoras, las hay caóticas y por eso la educación debería proporcionar ciertos códigos de lectura. Coincide entonces en este punto con Bourdieu.

Eco plantea los rasgos específicos del mensaje estético como generador de múltiples lecturas posibles. Sin embargo, piensa que el camino más adecuado sería lograr leer en la obra lo que el autor intentó decir y también descubrir posibilidades que el artista no previó.

Tanto Wolff como Eco nos permiten vislumbrar el alcance de la recepción del público respecto del fenómeno artístico y sus significados. Pero ninguno de ellos, en estos textos se refiere a públicos concretos ni a la función de los intermediarios. Para ello la autora recurre entonces a estudios empíricos de público.

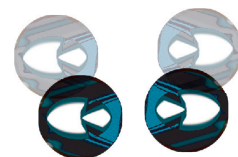
Las condiciones de acceso a la cultura. Pierre Bourdieu y Alain Darbel (documento 90), en su encuesta de público de arte en Francia intentan averiguar por qué el acceso a la cultura es un privilegio, cómo actúan las condiciones de clase en la recepción artística y en la actitud frente a los museos.

La hipótesis principal del trabajo es que la necesidad cultural es producto de la educación. Comprueban que cuando el mensaje excede las posibilidades de aprehensión del espectador,

éste no capta la “intención” y se desinteresa... Definen entonces la noción de competencia artística necesaria para disfrutar el arte lo cual consistiría en distinguir los rasgos artísticos con la mayor sutileza posible y así captar la obra como “significante que no significa nada más que él mismo”. Esta sería la manera de percibir y disfrutar de los amantes y profesionales del arte, al menos europeos.

Las capas sociales desprovistas de esta formación, en cambio, esperan un mensaje claro, único, y valoran lo que conocen, la cantidad y calidad del trabajo invertido por el artista en la obra, el tema y la anécdota. De modo que lo que solemos llamar gustos personales serían producto de la educación recibida. Según estos autores cuanto mayor es el grado de instrucción y frecuentación artística, más libertad encontraríamos para elegir, gozar y emitir juicios.

En un capítulo de su obra *La distinción* (documento 91) Bourdieu examina qué condiciona la elección de lo necesario en cada clase social y desarrolla el concepto de hábito. Cierta nivel de ingresos causa cierto tipo de hábitos difíciles de modificar aun cuando un día varíen los ingresos. Las clases populares rechazan la gratuidad y futilidad de los ejercicios formales y el arte por el arte. Esto rige la elección en la vida cotidiana también: vivienda, vestidos, alimentos. Dichas clases renuncian a los beneficios simbólicos y reducen los objetos a su función técnica no sólo como decía Bourdieu en el texto anterior, por falta de competencia y familiaridad artística sino también para responder a las expectativas de los otros de su clase, para no traicionar los valores de su grupo social. Todo el trabajo de Bourdieu se sustenta en su creencia en la legitimidad de la alta cultura y el análisis de los obstáculos para



inicio

índice

menú

salir

alcanzarla, obstáculos que radicarían tanto en las instituciones de arte y en las clases privilegiadas como dentro de las mismas clases populares teniendo en cuenta la estratificación social económica francesa.

En *El público de arte en México* publicado por el CENIDIAP se encontrarán las diferencias empíricas y teóricas con el trabajo de Bourdieu. Digamos, por el momento, que la competencia artística en México presenta rasgos diferentes a los europeos, que el “arte por el arte” ha tenido una historia breve y no ha marcado hábitos perceptivos igualmente profundos debido a una historia artística diferente. Sin embargo, el momento actual tiende a semejarse en algunos aspectos, en particular, desde la apertura de museos de arte moderno. En este sentido, vale la pena leer críticamente a Bourdieu desde México y revisar su noción de legitimidad en cultura y de competencia artística.

Frente a tantos estudios empíricos de públicos norteamericanos, algunos canadienses e ingleses, limitados a la composición social de los visitantes, el trabajo también teórico de Bourdieu se revela valioso al de mostrar la estrecha relación entre el acceso a la cultura y la posición socioeconómica.

Arnau Puig (documento 92) se interesa por los condicionantes sociales de la percepción tanto en relación con el acto creativo como con el receptivo. Siguiendo a Rudolf Arnheim, entre otros autores, dice que todo acto de percepción está condicionado y es “inteligente”, calza en una estructura ya dada, empezando por la del lenguaje. Para enriquecerla, para forzarla, el artista recurre a la metáfora y el espectador a la vía afectiva y reflexiva. En el receptor, la selectividad

perceptiva actúa en función de sus necesidades y esto le permite una comprensión más eficaz aunque puede limitar la variedad y riqueza del objeto. La psicología parece confirmar varios de los estudios sociológicos del público, de arte percibimos desde estructuras, ya sean hábitos culturales (Bourdieu) o de terminado caudal de lenguaje. Sin embargo, esta situación es modificable en pequeñas proporciones. El autor no indica cómo. Sí señala, en cambio, un hecho que es habitual en los visitantes infrecuentes de museos: su atención se dispersa con facilidad. El comportamiento puede estar presidido por la disgregación o más en general por la integración a lo que ya conocemos.

El libro de Puig es teórico y su exploración no excede el análisis bibliográfico y de algunas obras artísticas. De hecho, extiende ciertos fenómenos perceptivos presentes en el campo de la producción al de la recepción, sin atacar su especificidad. Cuando habla de percepción social suele referirse en general a percepción histórica, no a las diferencias entre clases y grupos sociales en un mismo momento histórico.

Ya sabemos algo sobre los factores que condicionan a los públicos de arte, incluyendo la afectividad, la posición socioeconómica y lo que creíamos más personal y único. Falta señalar por qué medios enfrentar mejor los condicionamientos. Estos medios, según los autores citados, también serán sociales: educación artística escolar, apoyo educativo en museos, museo al encuentro de los intereses de la comunidad.

A continuación cito un cuadro comparativo de gustos culturales en los Estados Unidos elaborado por Herbert Ganz* (documento 93).



inicio

índice

menú

salir

No es necesariamente generalizable a nuestra realidad debido a la diferente composición de clases en cada país. Por ejemplo, Ganz no incluye la categoría de analfabetos y campesinos, pero es un interesante esquema de reflexión. Notemos que Ganz habla de “gustos”, no de necesidades y hábitos como Bourdieu, o de motivaciones, como Hudson.

Posición socioeconómica, educación, hábitos de clase, son los factores invisibles que condicionan y conforman la recepción de las obras de arte y, por lo tanto, la asistencia a museos. Pero existen otros factores objetivos, ya por parte de las instituciones, que dificultan o facilitan su acceso.

Factores que restringen el acceso a museos. Nuevamente es Hudson (documento 94) quien aporta datos acerca de las restricciones predominantes en los museos del siglo XVIII: precio de entrada, dificultad para obtener permiso de visita, mala atención al público.

En realidad se refiere a museos que no habían perdido aún el carácter de colección real o privada y por lo tanto no trabajaban para un público sino sólo para preservar los objetos y eventualmente lucirlos ante invitados especiales. Toda apertura debía ser peleada, ganada duramente por los ciudadanos interesados. Esto sucedía mucho más en los Estados Unidos como relata Germain Bazin, donde la conciencia cívica era mayor.

Los privilegios de las clases dominantes también eran defendidos enérgicamente. Hudson da cuenta de ese paso del arte sacro al arte profano de colecciones, museos y galerías y a su conversión en mercancía, más que en

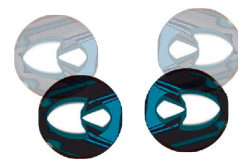
servicio público. El arte no debía exhibirse en las calles como mercadería, según la Academia de San Luca. El autor también relata el proceso de democratización de los museos que en los Estados Unidos son concebidos, desde el siglo XIX, como servicio público a la comunidad. El acceso dejaba de ser entonces un privilegio para erigirse en un derecho.

Es interesante la mención que hace Hudson de la popularidad de las ferias universales del siglo XIX donde, como en la China reciente o incluso en la Unión Soviética, los productos industriales convivían en armonía con los artísticos y resultaban educativos para todos y no producían temor o sentimiento de exclusión como en los museos, al menos no tanto.

Hudson retorna el problema de la exclusión cuando señala la extracción social y el carácter académico del personal de museos con actitud de “mandarines” y frente a ello reivindica el carácter accesible y “humano” de los museos pequeños y su esforzado personal, sin formación profesional, sin ambiciones de poder, pero con enorme entusiasmo.

Es cierto, todos lo hemos vivido alguna vez. Pero cabe una llamada de atención. El entusiasmo, el amor por el trabajo y la comprensión de las inquietudes de la comunidad pueden ser espontáneas. Sin embargo, el mundo de los museos no puede depender de algo tan fortuito. Más bien esas cualidades deben ser los objetivos de una buena formación profesional y de una clara conciencia social, producto también de esa formación. Es un hecho que el aparato educativo es ideológico, que no ayuda a tener una percepción justa de la realidad. Pero tenemos la posibilidad, como

* Nota: lamentablemente no hemos obtenido el libro original para saber cuáles son las fuentes de sus datos.



inicio

índice

menú

salir

individuos y como grupo social, de reaccionar y decidir con responsabilidad qué acciones transformadoras realizar.

El público como propuesta. Para Hooper Greenhili (documento 95), la tarea fundamental de los museos para los próximos 20 años debe ser precisamente hacer todo lo necesario para que los visitantes infrecuentes y el no público puedan encontrar satisfacción en ellos. No sólo entretenimiento sino participación, experimentación, nuevas perspectivas, mejor relación con el personal. Aunque no sabemos en qué fuentes se basa la autora para realizar estas afirmaciones, resulta interesante que destaque este sector del público que intenta acercarse a los museos pero a quienes la experiencia resulta frustrante y no la repiten.

La mitad del público que asiste a un museo lo hace por primera vez. Eso es confirmado también por el estudio de público realizado en el CENIDIAP. Significa que en la mayoría de los casos no regresa.

La autora no se plantea atraer públicos masivos a los museos por que sea algo bueno en sí, sino responder por lo menos a las expectativas de quienes han osado acercarse.

Las propuestas de Lawrence Allen (documento 96) pueden resultar particularmente estimulantes para el personal de museos. Señala la necesidad de que cada museo, y casi cada exposición, defina claramente sus objetivos y el público al que quiere llegar. Interesar a todos los públicos es imposible. Tomada la decisión hay que involucrar a un sector en la elaboración del programa, por ejemplo a través de una comisión

mixta museo-comunidad (adolescentes, tercera edad, universitarios, obreros, etc.).

Esta comisión elaborará los instrumentos de encuesta y encontrará muchas puertas abiertas en el sector social en cuestión.

Allen no usa el fácil recurso de acudir a representantes oficiales de ese sector sino a líderes naturales, a informantes. No se trataría tanto de acudir al director de preparatorias para contactar adolescentes sino de ir a los lugares de reunión informal de ellos.

No pretendo transplantar a pie juntillas esta manera de programar pero sí llamar la atención sobre la real posibilidad de aumentar la comunicación horizontal con la comunidad y una participación más democrática. En muchos profesionales esta forma de trabajo es casi espontánea. Recuerdo haber entrevistado a varios niños en ocasión de una exposición sobre juguetes*, haber probado parte de la museografía y de los textos con ellos. Lamentablemente este diálogo no se extendió a todas las fases del proceso.

A fines de los sesenta, el museo de Nauchatel, Suiza (documento 97), se interesó por los resultados de los estudios de público realizados en Francia por Pierre Bourdieu, en especial sobre el uso del tiempo libre de los asalariados. Por otra parte, ya existían experiencias de exposiciones de arte moderno en fábricas holandesas. El museo se asoció a una galería de arte para presentar varias muestras de las que sólo citaremos las de arte.

Gracias a las encuestas, los organizadores sabían que la asistencia de obreros solía ser de un

* *¿A qué estamos jugando?* Museo de Arte Moderno, México, D. F., noviembre de 1984 a enero de 1985.



inicio

índice

menú

salir

2%. Sin embargo, programaron esas exposiciones. El resultado fue similar. Pero los autores estaban satisfechos porque su objetivo no se reducía a captar al sector obrero sino también al administrativo y de cuadros superiores.

No se trata, dice Gabus, de democratizar el arte sino de localizar élites en cada sector social que se interesen en la educación y la frecuentación artística. Sin duda, este objetivo parece realista para una sociedad con poca movilidad social: una sociedad suiza sin expectativas de cambios profundos. Gabus no habla de transformar el museo estructuralmente sino de difundir mejor sus colecciones, de proyectar el museo fuera de sus muros, cuantitativa más que cualitativamente.

Creo importante relacionar esta propuesta con el contexto del cual proviene para ubicar mejor su aporte. Presentar arte en un medio fabril no implicaría pretender que el arte sea apropiado, asumido por todos como la mejor opción cultural sino propiciar una frecuentación, a través de exposiciones regulares, que permita

en algún momento elegir con más libertad.

John Falk (documento 98) propone los estudios empíricos de público a fin de conocerlo y atenderlo mejor. Pero en este caso se trata de estudios relacionados con la capacidad educativa del museo, con el público infantil y escolar. Falk habla de tres tipos de estudio: demográfico, evaluativo y básico, con metas, métodos y resultados propios.

Insiste en el punto que a nosotros nos interesa: es imprescindible aclarar los objetivos de cada trabajo, de lo contrario ¿qué evaluaremos? Además, la intuición no basta.

Podemos aceptar o rechazar el pragmatismo de este autor, pero sí me importa propiciar en el personal de museos la conciencia de la diversidad de públicos, de sus distintos bagajes culturales, sociales, económicos y por lo tanto la diferencia en gustos, necesidades y disposición. Un museo puede elegir los públicos a quienes dirigirse. No es necesario que sean todos, pero esta elección debe darse con conocimiento de causa.



El significado de la recepción

inicio

88. *La interpretación como recreación*

Janet Wolf. *The Social Production of Art*.
Londres, Macmillan Press, 1982.

índice

El lector, espectador o escucha está activamente involucrado en la construcción de la obra de arte y el producto cultural está incompleto sin el acto de recepción/consumo. Lo que no significa que el consumo sea simultáneo a la producción sino que la complementa y la completa.

menú

...Más aún, el significado que el público “lee” en textos y otros productos culturales está parcialmente construido por el propio auditorio. Las claves culturales, incluso el lenguaje mismo, son sistemas densos y complejos en significados. Esto implica que pueden leerse de diferentes maneras, con distinto énfasis, con mayor o menor distancia y desde un marco mental menos o más crítico. En síntesis, cualquier lectura de cualquier producto cultural es un acto de interpretación.

Las dos teorías hermenéuticas

La lectura siempre se da desde el punto de vista del presente histórico y existencial del lector, por lo tanto, siempre es una “producción” de significados de la manera de Gadamer (es posible que, incluso conforme a la intención del autor, una lectura completamente “abierta” con el texto como punto de partida permita el flujo de resonancias y significancias individuales del lector; sin embargo, hago a un lado esta postura por ser más “radicalmente relativista” que la de Gadamer). No obstante, una empresa también factible para el crítico de arte es intentar la reconstrucción del significado original del autor; a pesar de que el crítico siempre estará constreñido y bajo la dirección de su propia perspectiva y, por ende, esa reconstrucción jamás estará completa. Para subrayar más esta posición: sin duda el

salir



inicio

índice

menú

salir

significado autoral tiene prioridad sobre otras lecturas, de ahí que la información biográfica y de otra naturaleza acerca de los autores sea relevante para el estudio de la literatura (aunque no lo sea para la *lectura* de novelas). Pero esto no sirve como argumento para cualesquiera de las interpretaciones “válidas”, punto en el que difiere de la postura de Hirsch. Dentro del ejercicio de la crítica literaria, más importante que el intento por recuperar el significado del autor es el hecho de que este significado está, de hecho, muerto. La intención de un autor e incluso lo que el autor significó para su público contemporáneo y para sus primeros lectores interesa sólo en tanto que el significado original aporte información histórica a la lectura actual del texto. Por ejemplo, la forma como actualmente leemos una novela, en particular, puede estar condicionada por la historia de la recepción de sus lectores, así como por el significado del autor... En cualquier caso, lo que interesa a la sociología de la recepción es la lectura actual del texto por un lector moderno. No tiene sentido calificarlo de “válido” o “correcto”. Es innegable que una sociología de la literatura en general incorpora el significado original (y su construcción); la mediación de ese significado, por ejemplo, a través de una serie de críticos; y el significado que cualquier lector nuevo le confiere a la obra, así como las interrelaciones entre ambos.

Una objetividad nueva

Por “recuento objetivo de significados” no nos referimos a que una interpretación sea mejor que la otra, ni concierne la recreación de significados originales, sino a la localización correcta y, por tanto, “explicativa” de textos y otros datos ideológicos.

Estética de la recepción

Cualquier “Significado” de una obra, convencionalmente aceptado, es resultante de la historia de su recepción crítica, que da comienzo con sus primeros lectores... El lector construye el significado de la obra dependiendo del cerramiento relativo de la misma o del grado de revelación que permita la rigidez de códigos operantes en la obra. No obstante, esta reflexión no implica una teoría de voluntariedad respecto a la lectura. Si bien el lector se guía por la estructura del texto, esto no significa que la gama de lecturas sea infinita. La función de la postura del lector en la sociedad y en la ideología es más importante que sus formas de relación con el texto o las maneras como construye el significado. En otras palabras, el papel del lector es *creador* pero, al mismo tiempo, está *situado*.



Las condiciones de acceso a la cultura

inicio

índice

menú

salir

89. *El espectador como co-autor*

Umberto Eco. “El problema de la recepción” en *Sociología contra psicoanálisis*. Barcelona, Martínez Roca, 1974.

El desarrollo de la edición de masas, la revolución de los *paperbacks*, la accesibilidad a todos de las experiencias culturales gracias al éxito de las publicaciones por fascículos semanales, estos fenómenos y otros de la misma o parecida índole han cambiado la noción tradicional de “lectura”. Han demostrado que, en todos los casos, una lectura era parcial, fundamentalmente clásica y, en definitiva falsa. Este nuevo concepto de “lectura” con que ahora nos enfrentamos, quizá no sea un hecho totalmente positivo: de cualquier modo se trata de un hecho y bueno será que sus coordenadas queden claras para todo el mundo.

El estudio de los actos de comunicación (que hoy halla sus instrumentos adecuados en la teoría de la comunicación, la lingüística, la sociología de la cultura) nos enseña que cuando un ser humano comunica con otro, elabora un mensaje sobre la base de un código de conven-

ciones-comunicativas que sirven en el interior de un grupo social y de una situación histórica. Las mejores condiciones para la transmisión de una comunicación se dan cuando el que recibe el mensaje lo interpreta con arreglo al mismo código empleado por el emisor. Pero incluso en este caso la comunicación se halla sometida a múltiples riesgos. Cada signo del mensaje corresponde a una significación precisa sólo si se consideran a significados, significantes y códigos sobre la base abstracta y estadística de una comunicación teórica; en realidad cada significante abre, en el espíritu de quien lo recibe, un campo semántico sumamente amplio; el juego de las referencias y las evocaciones se halla sometido a la psicología personal, a la situación concreta de cada individuo. Todo mensaje en cualquier caso nos coloca ante una serie de posibilidades sobre el modo en que será recibido; el emisor se esfuerza por articular de manera que los equívocos y las



inicio

índice

menú

salir

variaciones receptivas personales afecten lo menos posible al receptor, y en muchos casos la comunicación se recibe de manera unívoca (como en el caso de los horarios de trenes o de los pasquines de llamada a las armas), pero incluso entonces puede suceder que quien debiera recibir el mensaje no domine por completo el código.

Una cosa muy diferente sucede con ese tipo especial de mensaje que es el mensaje estético: en este caso el autor se esfuerza justamente por disponer una serie de signos de forma que escapen a la rígida univocidad de la comunicación ordinaria. Quiere que aquel que lo reciba se entregue a una aventura interpretativa, que descifre los significantes, que los refiera a su matriz física (sonido, color, piedra, metal, en una palabra, “material”), que enriquezca el mensaje con aportaciones personales, y que lo cargue de evocaciones accesorias. Y, sin embargo, también desea que reciba algo que, el autor, ha querido decirle; que lea la obra de la manera justa, pero descubriendo a la vez posibilidades que él, el autor, ni si quiera había entrevisto.

...El lector atento se esfuerza sobre todo en redescubrir el código del autor, y luego en penetrar la obra mediante un código enriquecido: podríamos decir, para utilizar una terminología accesible, aunque vaga, que así es como se resuelve la dialéctica crítica entre filología e imaginación, entre fidelidad al texto y audacia interpretativa.

Me parece que la pregunta: “Cuando transmito un mensaje ¿qué reciben efectivamente individuos diferentes en situaciones diferentes? ¿El mismo mensaje? ¿Otro parecido? O bien, otro completamente diferente?” —pregunta

común a todo estudio sobre la comunicación humana— se hace particularmente incisiva en el terreno de las comunicaciones de masas. En ellas se da una de formación de la relación habitual que afecta incluso a la situación excepcional que habíamos reconocido al mensaje artístico. En el pasado, el autor de un acto de comunicación, por ejemplo el artista del palacio de Knossos en Creta, elaboraba un mensaje (*Verbi gratia* el relieve en estuco del Príncipe de las Flores de Lis) para una concreta comunidad de receptores. Esta comunidad poseía un código de lectura semejante al del artista: sabía, por ejemplo, que el bastón en la mano izquierda significaba un cetro, que las flores estilizadas del collar, de la diadema y del fondo, eran flores de lis; que el color amarillo oscuro de la figura indicaba la juventud; y así sucesivamente. El hecho de que esta obra pudiera ser contemplada de manera por completo diferente por los conquistadores aqueos, que manejaban otros atributos para expresar la realeza, era puramente accidental para los fines de la comunicación. Se trataba de una *interpretación* cuya posibilidad el artista no había previsto.

Había diferentes tipos de interpretaciones aberrantes:

- a. En primer lugar, respecto a los pueblos extranjeros que *no hubieran poseído en absoluto el código* (tal es nuestra situación respecto al lenguaje etrusco);
- b. Respecto a generaciones siguientes, o pueblos extranjeros, que hubieran aplicado al mensaje un código extraño (es lo que sucedía en los primeros siglos del cristianismo, e incluso mucho después: se interpretaba como imagen sagrada una imagen pagana; y es lo que sucedería hoy si un oriental en-



teramente ajeno a la iconografía cristiana tomara una imagen de San Pablo por la imagen de un guerrero, desde el momento en que de acuerdo con la convención, tiene una espada);

- c. Respecto a diferentes tradiciones hermenéuticas (la interpretación romántica de un soneto del *stil nuovo* medieval que viera como situaciones eróticas, lo que para el poeta eran alegorías filosóficas);
- d. Respecto a diferentes tradiciones culturales que ven el mensaje, acuñado en un código diferente, como un mensaje mal cifrado en su propio código (así es como el artista del siglo XVI podía considerar como un error de perspectiva el cuadro primitivo, compuesto según las convenciones de una perspectiva en “raspa de pescado”, ajenas a las concepciones de Brunelleschi).

Pero el panorama cambia por completo cuando se considera un mensaje emitido para una masa indiferenciada de receptores y transmitida a través de los medios de comunicación de masas. En este caso, el emisor se inspira en un código comunicativo, que no todos los receptores poseerán, como puede preverse *a priori*. Basta leer una obra como *New lives for old* de Margaret Mead para observar cómo los indígenas de la isla de Manus (Melanesia) interpretaban los filmes americanos que las tropas de ocupación proyectaban para ellos. Las aventuras de personajes americanos, inspirados en un cuadro de referencias éticas, sociales y psicológicas diferentes, eran contempladas a la luz del cuadro de referencias propias de los indígenas; de donde nacía un nuevo tipo de ática que ya no era ni indígena ni occidental.

...La interpretación aberrante (simple accidente por lo que se refiere al mensaje que el artista

del Renacimiento dirigía a sus conciudadanos, a los que se hallaba unido por los lazos de una civilización común) es *normal en las comunicaciones de masa*.

La desigualdad de los códigos, que puede llegara la incomunicabilidad total, hace la comunicación, a lo sumo, neutra. Sin llegar a este punto, demos a Picasso una máscara africana; tres cuartas partes de sus motivaciones etnológicas se le escaparán: superpondrá al mensaje —por sí mismo mudo— el código de una imaginación occidental comprometida en un proceso polémico de deformación de la armonía mediterránea. En tal caso, la obra vive y cambia en el tiempo, incluso demasiado. La única justificación es el nacimiento de una obra nueva. Para comprender el mensaje del autor africano habrá que esperar las aclaraciones de un antropólogo.

Podríamos encontrar otros ejemplos. En todos los casos la interpretación aberrante era la excepción inesperada pero no la regla.

La situación industrial actual pone en crisis el mito de la lectura absoluta y confirma las teorías estéticas de apertura y disponibilidad de la obra, tanto en el espacio como en el tiempo. Pero las confirma en el extremo límite, allí donde el concepto de obra mismo (y el concepto de mensaje) corre el riesgo de disolverse en una circulación de informaciones desordenadas forjadas a su medida por cada receptor, con la ilusión de que las ha recibido. Así es como la ilusión iluminista de la difusión de la cultura desemboca en la desorganización de una cultura.

...Ante todo, una vez destruido el mito clasicista de la lectura absoluta para un lector

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

universal (y en realidad identificado a un lector privilegiado desde el punto de vista de la clase) no hay que caer en otro malentendido: pensar que los demás lectores son fatalmente inadecuados. Por una parte, la obra posee tal unidad de organización que, en ella, sólo ella puede sugerir las claves necesarias para leerla; por otro lado, una sociedad enfrentada de manera tan violenta, pero tan rica, con obras inusitadas, es posible que acabe por dominar poco a poco, de forma desordenada y aproximativa códigos que hasta ahora se le habían escapado.

Por otra parte, según nos han enseñado los formalistas rusos (que se adelantaron en treinta años a los descubrimientos de la teoría de la comunicación), el elemento por el cual la obra de arte nos impone un proceso activo de interpretación es el sentido de *ostrannenie* (*Vertremdung*), de extrañamiento, de extrañeza (ser y parecer sorprendente, no habitual) con el que los signos se imponen a nosotros, y nos obligan al desafío que llamamos lectura apasionada, honesta, fiel. De modo que, frente a una sociedad de lectores tradicionales (hasta tal

punto habituada a las obras que lee y a su mundo cultural, que ha dejado de sentir las como algo nuevo y provocador, sino que las soporta como elementos de un rito caduco), acaso el nuevo lector sea el receptor ideal para un mensaje que es nuevo para él y que abre nuevas vías a su imaginación y a su inteligencia. ¡Qué falta de confianza en la comunicación artística, para creer que basta con una ligera dificultad para bloquear sus posibilidades comunicativas! ¿Por qué el joven que escucha por primera vez el disco comercializado de la 5ª de Beethoven no habría de acogerla con una espontaneidad ya desconocida para el teórico de la cultura, que tanto se lamenta de su difusión y de su transformación en objeto comercial?

Estamos asistiendo al nacimiento de una situación nueva. Afrontémosla con conciencia de sus dimensiones y sus posibilidades. Si la mitad de las energías que se gastan en ponernos en guardia contra los riesgos de la difusión del libro se emplearan para aprender a leer como es debido, es posible que nos hallásemos ahora en el umbral de una revolución cultural. Pero esto ya es política, no estética.



inicio

índice

menú

salir

90. *La competencia artistica*

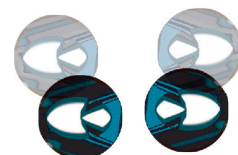
Pierre Bourdieu y Alain Darbel. *L'Amour de l'Art*. París, Minuit, 1969.

La estadística revela que el acceso a las obras culturales es privilegio de la clase cultivada; pero este privilegio tiene todas las apariencias de legitimidad. En efecto, no son excluidos sino los que excluyen.

Dado que nada es más accesible que los museos y que los obstáculos económicos cuya acción se deja ver en otros terrenos son en este caso insignificantes, parece fundado invocar la desigualdad natural de las “necesidades culturales”. Ahora bien, el carácter autodestructivo de esta ideología salta a la vista: aunque es incuestionable que nuestra sociedad ofrece a todos la *posibilidad pura* de disfrutar las obras expuestas en los museos, sólo algunos tienen la *posibilidad real* de realizarlo. Dado que la aspiración a la práctica cultural varía con la práctica cultural y que la “necesidad cultural” aumenta a medida que se satisface, la ausencia de práctica se acompaña de la

ausencia del sentimiento de esta ausencia; y dado, además, que en esta materia la intención puede realizarse desde que existe, se puede concluir que ésta no existe más que si se realiza. No es que los objetos sean raros; lo que es raro es la propensión a consumirlos, esta “necesidad cultural” que, a diferencia de las “necesidades primarias”, es producto de la educación: las desigualdades ante las obras de cultura no son más que un aspecto de las desigualdades ante la escuela, que crea la “necesidad cultural” al tiempo que proporciona el medio de satisfacerla.

El tiempo que el visitante consagra a la contemplación de las obras presentadas, es decir, el tiempo que requiere para “agotar” las significaciones que le son propuestas, constituye sin duda un buen indicador de su aptitud para descifrar y disfrutar tales significaciones: la inagotabilidad del “mensaje” hace que la



inicio

índice

menú

salir

riqueza de la “recepción” (medida groseramente por su duración) dependa ante todo de la competencia del “receptor”, esto es, del grado de dominio que posea sobre el código del “mensaje”. Cada individuo tiene una capacidad definida y limitada de aprehensión de la “información” propuesta por la obra, capacidad que proviene del conocimiento global (a su vez de la educación y de su medio) que posee del código genérico del tipo de mensaje considerado, sea la pintura en su conjunto, sea la pintura de tal época, de tal escuela o tal autor. Cuando el mensaje excede las posibilidades de aprehensión del espectador, éste no capta la “intención” y se desinteresa de lo que percibe como abigarramiento sin sentido, como gratuito juego de manchas de colores...

La competencia artística se define, pues, como el conocimiento previo de los principios de división propiamente artísticos que permiten situar una representación, mediante la clasificación de las indicaciones *estilísticas* que encierra, entre las posibilidades de representación que constituyen el universo artístico. Este modo de clasificación se opone a aquel que consistiría en clasificar una obra entre las posibilidades de representación que constituyen el universo de los objetos cotidianos (o, más precisamente, los utensilios) o el universo de los signos, lo que equivaldría a tratarlo como un simple monumento, es decir, como un simple medio de comunicación encargado de transmitir una significación trascendente. Percibir la obra de arte de manera propiamente estética, es decir, en tanto significativa que no significa nada más que él mismo, no consiste, como se dice a veces, en considerarla “sin otra vinculación, intelectual o emocional, que ella misma”, en abandonarse a la obra aprehendida en su singularidad irreductible, sino en señalar los

rasgos estilísticos distintivos, poniéndola en relación con el conjunto de las obras que constituyen la clase de la que forma parte y con esas obras solamente. Por el contrario, el gusto de las clases populares se define, a la manera del que Kant describe en la *Crítica del juicio* bajo el nombre de “gusto bárbaro”, por el rechazo o la imposibilidad (habría que decir el rechazo-imposibilidad) de realizar la distinción entre “lo que gusta” y “lo que da placer” y, más generalmente, entre el “desinterés”, única garantía de la calidad estética de la contemplación, y el “interés de los sentidos” que define “lo agradable” o “el interés de la Razón”: exige de toda imagen que cumpla una función, así sea la de signo. Esta representación “funcionalista” de la obra de arte puede fundarse sobre el rechazo de la gratuidad, el culto al trabajo o la valorización de “lo instructivo” (por oposición a “lo interesante”) y también sobre la imposibilidad de situar cada obra particular en el universo de las representaciones, por carecer de principios de clasificación propiamente estilísticos. Se sigue de esto que, para los más desprovistos, una obra de arte, que esperan exprese sin equívoco una significación trascendente al significante, es tanto más desconcertante cuanto más radicalmente suprima (como en las artes no figurativas) las funciones narrativa y designativa...

Se comprende entonces que la estética, salvo excepciones, no puede ser sino una dimensión de la ética (o, mejor, del *ethos*) de clase. Para “gustar”, esto es, para “diferenciar y apreciar” las obras expuestas y para darse justificación del valor que les otorga, el visitante poco cultivado no puede sino invocar la calidad y la cantidad del trabajo, el respeto moral hace las veces de la admiración estética.



inicio

índice

menú

salir

No es excesivo pensar que el sentimiento profundo de indignidad (y de incompetencia) que atormenta a los visitantes menos cultivados, agobiados por el respeto ante el universo sagrado de la cultura legítima, contribuya en buena medida a mantenerlos alejados del museo. ¿No es significativo que la cantidad de visitantes que tienen una actitud más sacralizante con respecto al museo decrezca mucho cuando la posición social se eleva (79% de los miembros de las clases populares asocian el museo con la imagen de una iglesia contra 49% en las clases medias y 35% en las clases superiores), mientras crece la proporción de los sujetos que desean que los visitantes sean menos numerosos (39% en las clases populares, 67% en las clases medias, 70% en las clases superiores), al dar preferencia a la intimidad de la capilla escogida sobre la afluencia de la iglesia.

¿No es significativo igualmente que la hostilidad hacia los esfuerzos por volver las obras de arte más accesibles se encuentre sobre todo entre los miembros de la clase cultivada? Por una paradoja aparente, son las clases mejor provistas de ayudas personales, tales como guías o catálogos (dado que el conocimiento de estos instrumentos y el arte de utilizarlos es una cuestión de cultura), las que rechazan más frecuentemente las ayudas institucionalizadas y colectivas.

...El acceso a juicios de gusto llamados “personales” es también un efecto de la educación recibida: la libertad de liberarse de las imposiciones escolares corresponde

únicamente a aquellos que han asimilado lo suficiente la cultura escolar como para interiorizar una actitud libre con respecto a la cultura escolar que enseña una escuela tan profundamente penetrada por los valores de las clases dominantes, que retorna por su cuenta la desvalorización mundana de las prácticas escolares. La oposición escolar entre la cultura canónica, estereotipada y, como diría Max Weber, “rutinizada”, y la cultura auténtica despojada del discurso de escuela [...] no tiene sentido más que para una ínfima minoría de hombres cultivados, pues la plena posesión de la cultura escolar es la condición para pasar de la cultura de escuela a esta otra libre, es decir, liberada de sus orígenes escolares, que la clase burguesa y su escuela tienen por el valor de valores...

Contra la ideología carismática que opone la experiencia auténtica de la obra de arte como “afección” del corazón o comprensión inmediata de la intuición al acercamiento laborioso y a los fríos comentarios de la inteligencia, pasando por alto las condiciones sociales y culturales que hacen posible tal experiencia y tratando a la vez como gracia de nacimiento el virtuosismo adquirido mediante una larga familiarización o mediante los ejercicios de un aprendizaje metódico, la sociología establece, a un tiempo lógica y experimentalmente, que la aprehensión adecuada de la obra cultural, y en particular la obra de cultura refinada, supone, en tanto acto de desciframiento, la posesión de la cifra según la cual la obra está codificada...



inicio

índice

menú

salir

91. Hábitos culturales de clase

Pierre Bourdieu. *La Distinction*. París, Minuit, 1979.

No basta con tener un millón para llevar la vida de un millonario; los nuevos ricos tardan, algunos toda una vida, en aprender que lo que ellos consideran una prodigalidad culpable forma parte en su nueva condición de los gastos de primera necesidad...

Lo que la estadística registra bajo la forma de sistemas de necesidades no es otra cosa que la coherencia de elecciones de un hábito. Y la incapacidad de “gastar más” o, dicho de otro modo, de acceder al sistema de necesidades implicado en un nivel de ingresos superior, es la mejor prueba de la imposibilidad de reducir la propensión a consumir de acuerdo a las capacidades de apropiación o a los hábitos en las condiciones económicas puntualmente definidas. (Tales por ejemplo como se las aprende en un cierto nivel de ingresos.)

Si todo lleva a creer en la existencia de una relación directa entre ingresos y consumo es porque el gusto es casi siempre el producto de condiciones económicas idénticas a aquellas en las cuales funciona, de manera que se puede imputar al ingreso una eficacia causal que no ejerce sino en *asociación con* el hábito que ha producido.

En efecto, *la eficacia propia del hábito* se observa cuando los mismos ingresos van asociados a consumos muy diferentes que no pueden comprenderse sino cuando se supone la intervención de principios de selección diferentes.

Así es que para un ingreso medio por pareja mucho más elevado (34 581 francos contra 25 716 f) los capataces consagran a la alimentación una parte de sus gastos muy próxima



inicio

índice

menú

salir

a la de los obreros calificados (35.4% contra 38.3% en obreros calificados y 30% en cuadros medios); si bien el monto global de sus gastos en este rubro es igual al de los cuadros superiores (12 503 f contra 12 904 f). Todo muestra que ellos, continúan adheridos a los valores populares del “comer bien” y, sobre todo, a la forma popular de realizar estos valores: en primer lugar los consumos más característicos de la alimentación popular: féculas, puerco, papas, aves de corral; no sólo no disminuyen sino que aumentan; en segundo lugar, los consumos que los obreros deben limitar aunque simbolicen para ellos “el buen comer”, salchichonería, vinos, café y, sobre todo, azúcar (que disminuye fuertemente en las clases superiores) aumentan grandemente así como la mantequilla (444 f contra 365 en tanto el aceite disminuye); en tercer lugar, los consumos costosos, pero que son característicos del estilo de vida burgués progresan mucho menos o son netamente nulos: es el caso de la carne de res, de cordero, de pescado, de los crustáceos, de los cítricos, etc., asimismo, las legumbres frescas aumentan más rápidamente que la fruta fresca, una y otra aumentan menos que la salchichonería.

... Como la disposición estética que es una dimensión de este ámbito, la disposición distante, despreocupada o desenvuelta respecto del mundo de los otros, disposición que apenas se puede llamar subjetiva en tanto es objetividad interiorizada, no puede constituirse sino en condiciones de existencia relativamente libres de urgencia, la sumisión a la necesidad que, como se ha visto, inclina a las clases populares a una “estética” pragmática y funcionalista, rehusando la gratuidad y futilidad de los ejercicios formales y de toda especie de arte por el arte, rige también todas las elecciones de la

existencia cotidiana y de un arte de vivir que impone excluir como “locuras” las intenciones propiamente estéticas.

Así, a pesar de que las prácticas populares puedan parecer deducirse directamente de las condiciones objetivas en tanto que ellas aseguran una economía de dinero, de tiempo y de esfuerzos en todos los casos poco rentables, dichas prácticas tienen, por principio, la elección de lo necesario (“esto no es para nosotros”), en el sentido de lo que es técnicamente necesario, “práctico” (o en otro lenguaje, “funcional”), es decir, necesario para ser “como corresponde, ni más, ni menos” y que está impuesto por una necesidad económica y social que condena a las personas “simples” y “modestas” a gustos “simples” y “modestos”.

El ajuste a las posibilidades objetivas inscrito en las disposiciones constitutivas de la costumbre o hábito está en el principio u origen de todas las elecciones realistas, que, fundadas en la renuncia a los beneficios simbólicos, de toda forma inaccesibles, reducen las prácticas o los objetos a su función técnica, corte de cabello “cuidado”, “vestido simple”, “muebles sólidos”, etcétera.

... Este convencionalismo, que es también el de la fotografía popular, constreñida a fijar, según las convenciones, las poses convencionales, se opone al formalismo burgués y a todas las formas del arte por el arte que proponen los manuales del saber vivir y las revistas femininas, arte de recibir, arte de la mesa, arte de ser mamá. Además de asegurar una forma de seguridad mínima en un universo donde no se dispone de casi ninguna seguridad, la elección de hacer lo que se debe o lo que se hace (los vendedores de bienes domésticos



conocen el poder que ejerce el “así se hace” sobre la inseguridad popular), se inscribe, naturalmente, dentro de una economía de prácticas fundamentales en la búsqueda de lo “práctico” y el rechazo de las maneras y de la ostentación.

...Y la distancia entre las prácticas y las preferencias culturales de las diferentes clases se origina en buena medida en el hecho de que las posibilidades de encontrar en su medio el “mercado” donde sus propias experiencias culturales y sus discursos pueden valorarse, varían casi tanto como las posibilidades de tener estas experiencias y contribuyen, sin duda, a determinarlas: el poco interés que las clases populares manifiestan por las obras de cultura legítima, a las cuales ellos podrían tener acceso, a través de la televisión, sobre todo, no es solamente

el resultado de una falta de competencia y familiaridad; así como los temas considera dos vulgares como la televisión, están prohibidos en la conversación burguesa, los temas por excelencia burgueses, exposiciones, teatro, conciertos o cine son excluidos, de hecho y derecho, de la conversación popular donde no podrían expresar más que la pretensión de distinguirse. El llamado al orden más despiadado que bastaría, sin duda, para explicar el extraordinario *realismo* de las clases populares está sin duda constituido por el efecto de clausura que ejerce la homogeneidad del universo social en el que uno se haya inmerso: no existe otro lenguaje posible, otro estilo de vida ni otras relaciones de parentesco. El universo de posibilidades está cerrado. Las expectativas de los otros son otros tantos reforzamientos de las disposiciones impuestas por las condiciones objetivas...

inicio

índice

menú

salir



inicio

92. Los criterios sociales de la percepción

Arnau Puig. *Sociología de las formas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

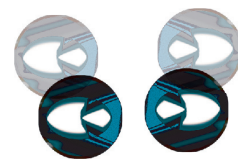
índice

menú

Una técnica, por antonomasia, condicionante de toda percepción es, también, el lenguaje. En el acto perceptivo opera, de entrada, el lenguaje de que dispone el perceptor. El lenguaje actúa sobre la sensación como una verdadera *gestalt*; es una estructura de sentido impuesta al dato sensible; el lenguaje impone un *bosquejo humano* a cualquier sensación. El lenguaje es el dominio formal al que se somete toda percepción y la característica de la percepción misma. Sin la palabra, o la imagen de la palabra cuando aquella está ausente por las circunstancias que fueran, prácticamente no hay percepción.

Es por ello que podemos hablar, en un estadio anterior al conocimiento intelectual —abstracto—, de un conocimiento estético que significaría que nuestro acercamiento a lo concreto, la captación con sentido de

nuestras sensaciones, se realiza mediante una relación directa entre fenómeno y sujeto. El sujeto lleva a cabo una toma de posesión de la sensación por el camino de la afectividad, de la relación directa entre el yo y el no-yo... Esta “vía estética” tan importante en el dominio del artista o del poeta y también en el del hombre común cuando le fallan o no está en posesión de estructuras fijas para dominar lo percibido, esta vía estética, decimos, es la que podríamos designar como la del conocimiento mágico —siguiendo en esto el pensamiento de Lévi Strauss— y es tan susceptible de organizar un mundo como lo organiza, de hecho, el conocimiento científico... No obstante, esta vía de lo inefable —la estética— se estructura también a base de formas —en el fondo equivalentes a las de un lenguaje estructura do y convencional— que son las que organizan la percepción...



inicio

índice

menú

salir

Esta vía o acercamiento estético —este actuar por metáfora, dicho en lenguaje intelectual— es el que sigue el artista o el poeta en su acto creador; todo él proyectándose hacia el no-yo, lo exterior, pero haciéndolo suyo inmediatamente y plasmándolo como tal. Pero podemos preguntarnos: ¿por qué actúa por metáfora?

Tiene forzosamente que utilizarla porque no se sirve de un instrumento inédito, creado por él, sino que se lo encuentra hecho ya, elaborado. Su actividad parte de la estructura establecida, pero puede atender en el mismo instante de su utilización a significaciones otras, latentes, implícitas o esbozadas en la estructura que utiliza, pero no claramente manifiestas, evidentes. El artista no es un artesano que ha aprendido simplemente a reproducir según un modelo, sino que en la misma acción le está ya impuesta la modificación; en su mismo percibir se posesiona de lo externo pero, al mismo tiempo, con enriquecimiento respecto del instrumento, puesto que el tal instrumento admite que le infunda su bosquejo humano, su estructura de sentido...

Prácticamente el hombre está cogido entre estructuras que puede ir resquebrajando por la vía estética o, en el otro extremo, por un nuevo sistema de coordenadas intelectuales. Pero de lo que no escapa es de proyectarse siempre desde estructuras; modificables, ciertamente, pero siempre estructuras ya dadas y sin las cuales es absolutamente imposible percibir. Puede, repetimos, forzarlas, iniciar percepciones selectivas inéditas, enmarcar diferentemente o de otra manera de como es habitual hacerlo...

La selectividad perceptiva indica y comporta que es posible al individuo proceder a “una

elección de los estímulos y las reacciones ante ellos”, esto es, “un objeto puede ser motivo de atención porque se destaca del resto del mundo visual y/o porque responde a las necesidades del observador”. Arnheim reconoce sin ambages, en estas citas que acabamos de hacer, que el sujeto, a pesar de los esquemas perceptivos de base puede modificar inteligentemente su aportación, modificación que puede producirse simultáneamente al acto perceptivo, condicionando ya la percepción, o que puede operar posteriormente, por la vía reflexiva. Pero si el sujeto lleva ya preparada su intencionalidad, sabe lo que quiere, captará los datos según esta preparación.

De no poderse imponer en el mismo acto perceptivo un determinado criterio de percepción, no podría procederse a la elección de estímulos ni a las reacciones pertinentes en el sentido de lo elegido, ni mucho menos organizar las percepciones según el plan del observador.

...Si bien la presencia de lo cognitivo (“aún a nivel de la retina”, dice categóricamente Arnheim) limita la variedad y la riqueza del espectáculo ofrecido, sin embargo, facilita a la mente la comprensión más directa e inmediata de lo que le afecta o es motivo de su atención. Lo que no priva, tampoco, a la percepción de que vague sin rumbo si el sujeto no se siente especialmente impulsado a nada concreto.

...Cuando no nos “hacemos”, nos dejamos “hacer”; es decir, si nuestro comportamiento no está presidido por la integración lo está por la disgregación. Es algo similar a cuando ante un aparato de radio buscamos, a través de las ondas, la emisión que nos complete, pasando de una a otra emisora; pero también



puede suceder que, sin rumbo fijo, vaguemos de acá para allá, superficialmente, aceptándolo todo pasivamente y dentro del amorfismo más total. Al final nos habremos dejado conformar por todo pero nuestra imagen será de una desestructura ejemplar. No es que, en este último caso, no haya operado el sistema perceptivo sino que nos habremos emplazado ante una percepción “abierta”, constantemente cambiante y, por consiguiente, sin que adquiera sustantividad.

Puede suceder, sin embargo, que habiendo partido de una situación ambigua, algún elemento nos haga patente un plan intelectual latente y que, a partir de aquel momento, organicemos, en concordancia con la estructura reavivada, el sucesivo alud informativo, atendiendo ya sólo a lo pertinente al esquema puesto en marcha y considerando como “ruido” todo lo demás. En el caso anterior de búsqueda, lo pertinente “emergió” del ruido; en este último caso, del ruido entresacamos lo pertinente...

[inicio](#)[índice](#)[menú](#)[salir](#)

93. Diferencias de aspectos culturales entre cinco muestras de público

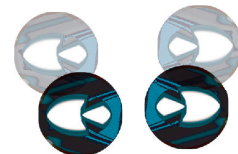
MUESTRAS DE PÚBLICO	ALTA	MEDIA ALTA	MEDIA BAJA	BAJA	CUASI CAMPESINOS
EDUCACIÓN	Nivel alto en artes y humanidades	“Mejores” universidades pero sin capacitación como artistas o críticos	Universidades estatales, los de más edad con tendencia a tener sólo estudios de preparatoria	Estudios de preparatoria, con frecuencia sólo secundaria	Estudios de primaria
CLASE SOCIAL	Alta, media alta	Alta, media alta	Media, media baja, algunos del proletariado	Proletariado, los de más edad clase media baja	Pobres, con necesidades culturales que reciben poca atención
OCUPACIÓN	Académicos, profesionistas	Profesionistas, ejecutivos, gerentes	Profesiones de <i>status</i> menores: contadores, maestras de primaria, oficinistas en su mayoría	Obreros calificados y semicalificados, servicios, oficinistas semicalificados	Obreros no calificados y servicios
ACTITUD CULTURAL	Cultura y adquirir dominio en ella; muy importante: interés desde la perspectiva del creador	Prefiere cultura sustantiva: desinterés en hacer del método y la forma parte de la cultura	Preferencia por cultura sustantiva, dramática, no naturalista; menos rechazantes que la clase media alta del pasado	Rechazo a la cultura por tediosa, afeminada, sacrílega e inmoral	Demasiado pobres y marginados de la sociedad opulenta para pensar en la cultura pero recurren a la cultura popular y a las versiones comercializadas de sus culturas de origen: de Puerto Rico, sur de EUA.
HÉROES CULTURALES	Artistas “serios”, críticos	Dan considerable atención a creadores que consideran “estrellas”	Poca atención a escritores y directores; se concentran en actores	Importancia capital a actores, a “estrellas”. Confusión entre actores y los personajes que interpretan	Misma actitud que clase baja

inicio

índice

menú

salir



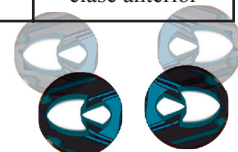
MUESTRAS DE PÚBLICO	ALTA	MEDIA ALTA	MEDIA BAJA	BAJA	CUASI CAMPESINOS
ARTES VISUALES	Desde arte primitivo hasta expresionismo abstracto, más que en otras culturas	Versiones menos abstractas y difíciles del arte de la clase alta	Predominantemente romántica y representativa. Norman Rockwell favorito. No gustan de la abstracción	Preferencia masculina: desnudos de revistas; femenina: arte religioso y secular, figurativo y de brillantes colores como en paisajes	Mismas preferencias que clase anterior
TEATRO	Off Broadway, Compañías europeas	Broadway, aunque menos que en el pasado		Rara vez asisten o no asisten	No asisten
T.V.	Poca tv pues aún en tv oficial hay poca cultura elevada	Principal público de tv oficial, documentales y programas especiales prestigiados	tv comercial. Para este público se diseñan comedias telenovelas y variedades.	Misma que clase anterior pero también ven repeticiones de series viejas en canales independientes	Demasiado pobres para que sus preferencias sean consideradas al elaborar programación televisiva
CINE	Frecuentemente extranjero; eligen por director. Elogian teoría de autor	Producciones estadounidenses independientes, algunos filmes extranjeros, especialmente comedias.	Fieles al cine estadounidense, especialmente musical o espectacular.	Frecuentemente melodrama, el mundo dividido entre héroes y villanos	Cintas viejas de vaqueros, aventuras, romance
FICCIÓN	Preferencia en el desarrollo de personajes, por encima del argumento; exploración de filosofía básica y asuntos sociales	Importancia al argumento; historias que reflejen sus propias actividades, ideas y sentimientos	Consumidores de novelas populares como las de Jackeline Susan y Harold Robbins	Historias de amor y de aventuras	Historieta escrita para adultos
NO FICCIÓN	Esencialmente literaria, escrita por ensayistas	Consumidores de la mayoría de los libros de pasta dura de su especialidad	Menos que la clase media alta, excepto por guías y manuales	Leen pocos temas de no ficción	Mismas preferencias que clase anterior

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

MUESTRAS DE PÚBLICO	ALTA	MEDIA ALTA	MEDIA BAJA	BAJA	CUASI CAMPESINO
MÚSICA	Clásica y contemporánea; desde canciones medievales sencillas hasta música moderna compleja	Compositores románticos del siglo XIX; forma la mayoría del público de las salas de concierto	Baladas, "favoritas del pasado", algo de rock y <i>country</i>	Mismas preferencias que el grupo anterior	Rock, country, canciones de sus países de origen
REVISTAS	<i>New York Review of books*</i> y revistas independientes	<i>Time, Newsweek, Psychology Today, Harper's, New Yorker, Playboy, Ms., Vogue**</i>	<i>Reader's Digest, Cosmopolitan***</i> , revistas para el manejo del hogar y especializadas en pasatiempos	<i>Confession****</i> de aventuras y sobre artistas de cine; periódicos sensacionalistas	Prensa sensacionalista
MOBILIARIO, ARQUITECTURA	Estilo contemporáneo internacional o estadounidense de los siglos XVII al XIX. Antigüedades y reproducciones europeas y estadounidenses.	Versiones suavizadas del contemporáneo internacional; antigüedades y reproducciones estadounidenses	Versiones más sólidas del estilo contemporáneo; algo de "moderno hollywoodense", arquitectura colonial	Sólido, tradicional o rococó, contemporáneo ostentoso. Arquitectura colonial aunque pueden pagar apartamentos o casas de segunda	Preferencias iguales al grupo anterior, aunque recursos pobres obligan a obtener lo que venden casas de segunda y tercera mano
EVOLUCIÓN	Aún vital y prestigiada, pero preocupados de perder poder frente a clases populares educadas; alta tasa de cambios en la forma y la sustancia, especialmente en las artes plásticas	Crecimiento más rápido que el resto de los grupos como resultado de más estudios de posgrado	En flujo, los jóvenes rechazan tradición puritana; desarrollo de interés por adaptarse a la cultura de la media alta	Gusto cultural dominante en EUA hasta 1950's público aún grande pero disminuyendo en número y capacidad adquisitiva	Posible desaparición a menos que haya una nueva migración urbana. Con el tiempo tiende a absorberse en la clase baja



inicio

índice

menú

salir

Hibent J. Gans. *Popular Culture and High Culture*, Nueva York, 1974, citado por Egidio Mucci y Pier L. Tazzi, en *El público dell'arte*, Florencia, Sanzoni, 1982.

**New York Review of Books* es una publicación especializada en análisis literario.

***Time* y *Newsweek* son semanarios dedicados, primordialmente, al tratamiento superficial de asuntos políticos y sociales; también cuentan con secciones informativas dedicadas a las artes, las letras y las ciencias. *Psychology Today*, atiende a diversas tendencias de la psicología con propósitos de divulgación amplia. *New Yorker* cuenta con ensayistas prestigiados, publica cuento y programación cultural de Nueva York. *Harper's* y *Vogue* son revistas de modas, con diseños de alta costura; también cuentan con ensayos sobre diversos temas. *Playboy* intercala imágenes eróticas y pornográficas con magníficos cuentistas y entrevistadores. *Ms.* se inició como una publicación feminista cuya fuerza se ha diluido en intereses comerciales, en otras palabras, su postura es apoyar la imagen de la mujer liberada excepto del consumismo.

****Reader's Digest*, es sin alteración alguna, el tradicionalista Selecciones del Reader's Digest. *Cosmopolitan* es una publicación dedicada a las amas de casa que a veces trabajan.

*****Confession* es una mezcla entre *Corín Tellado*, el *Alarma* y la *desaparición* Confidencias.



Factores que restringen el acceso a museos de arte

inicio

94. *El acceso, ¿privilegio o derecho?*

Kenneth Hudson. *A Social History of Museums*. New Jersey, Humanities Press, 1975.

índice

En 1784, William Hutton, vendedor de libros de Birmingham, visitó el Museo

Británico. No había sido fácil obtener un boleto de entrada tan codiciado, pero se había encontrado a un hombre que accedió a venderle el suyo por dos chelines.

Con el boleto en la mano pudo retomar sus pensamientos acerca de los placeres que lo esperaban.

Aquí (estaba seguro) encontraré agasajos para la mente al contemplar, durante dos horas, objetos deslumbrantes, objetos siempre cambiantes y siempre agradables. Las maravillas de la creación depositadas en este vasto receptáculo. Quizá cada país en el planeta ha cedido su tributo máspreciado para incrementar este gran tesoro. El mar le ha abierto sus puertas. Las entrañas de la

tierra han sido despojadas de sus riquezas. Las obras de arte más extraordinarias han recorrido el camino hasta llegar a este recinto y las largas eras de la antigüedad han contribuido a esta exhibición...

En realidad, lo que sucedió a las 11:00 a.m. del martes 7 de diciembre distó mucho de ser grato.

Nos reunimos en un grupo de diez personas, todos me eran extraños y quizá también lo eran entre sí. Empezamos a caminar rápidamente, cuando pregunté con cierta sorpresa si acaso habría alguien que nos informara acerca de las curiosidades que veíamos al pasar. Un joven alto y gentil, *una persona*, que parecía ser nuestro guía, replicó con calidez: “¿Quiere usted que le hable acerca de todo lo que hay en el museo? ¿Cómo es posible? Además, ¿acaso no hay nom-

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

bres en muchos de los objetos?”. La respuesta me humilló demasiado para poder replicar una sola palabra. Mis acompañantes parecían haber caído bajo la misma influencia, caminaron con rapidez y en silencio. No se oyeron voces más que en susurros. Si un hombre pasa dos minutos en una sala donde hay miles de objetos que exigen su atención no puede sino dedicarle un breve vistazo a cada cosa. Cuando nuestro guía abrió la puerta de otra sala, el lenguaje silente de este ademán era *síganme*.

Si veo maravillas que no puede entender, no son maravillas para mí. Si encuentro un papel viejo en el suelo, sin respeto lo hago a un lado, pero si me dicen que se trata de una carta escrita por Eduardo VI, la información le otorga valor a la pieza, la convierte en preciada antigüedad y la levanto con arrebato. La historia debe acompañar al objeto, si falta, éste tiene poco valor. Me sentí a la mitad de un rico entretenimiento consistente en diez mil rarezas pero, al igual que Tántalo, no podía probar ninguna. Me entristeció pensar cuánto había perdido al contar con tan poca información. En treinta minutos aproximadamente terminamos nuestra silenciosa jornada a través de esta mansión principesca, jornada que bien podía durar treinta días.

Salí tan sabio como había entrado, salvo por esta seria reflexión: por temor de perder la oportunidad, esa mañana me había despedido abruptamente de tres caballeros con quienes sostenía una conversación interesante, no había desayunado, me había empapado hasta los huesos, gastado media corona en un coche de alquiler, pagado dos chelines por un boleto, y había sido arrastrado violentamente por las salas, había perdido el buen humor y salido totalmente desilusionado...

El reglamento original del Museo Británico parece expresamente calculado para mantener a distancia al público y asegurarse de que los pocos que ocasionalmente visitaban el museo obtuvieran tan poco placer como conocimientos. En 1759, año de inauguración del museo, los miembros del consejo publicaron una lista de “Estatutos y reglas relacionados con la inspección y uso del Museo Británico”. Este documento establecía, entre otras cosas, que “los estudiosos y personas curiosas” que desearan ver las colecciones deberían llenar una solicitud por escrito, con datos como ocupación, nombre y domicilio, y entregarla al vigilante. Debían regresar más tarde, ese mismo día, para recoger los boletos, válidos para una visita al día siguiente. El procedimiento podía tomar dos semanas y las investigaciones de las credenciales podían tardar varios meses.

No se emitían más de diez boletos por cada hora de visita y a nadie se le permitía deambular sin estar acompañado de un miembro del personal. Cada grupo debía recorrer todas las salas y el sonido de una campana marcaba su paso de una a otra sala. El tiempo de visita para recorrer todo el museo era de tres horas —la visita de Hutton fue excepcionalmente rápida— y se prohibía la visita a niños menores de diez años.

Lunes, martes, miércoles y jueves estaban dedicados al público general. Los viernes se reservaban para grupos selectos que incluían a estudiantes de la Royal Academy. Los estatutos establecían claramente que los principales usuarios del museo eran artistas y hombres de letras. La admisión a otras gentes estaba considerada “popular pero menos útil”, y quedaba restringida a ocho grupos diariamente, no mayores de quince personas cada uno.



inicio

Si bien el propósito principal del recién inaugurado Museo Británico era facilitar el estudio a académicos y artistas, es probable que el público general hubiera recibido mejor trato si el Parlamento no lo hubiera mantenido tan corto de fondos. La negativa permanente del Parlamento a aumentar el subsidio fue la razón principal para contar con un número muy reducido de personal, situación que obligaba a apresurar los recorridos hasta el punto de alcanzar una velocidad excesiva y de limitar el número de visitantes diarios de manera tan drástica.

índice

Sir Ashton, un rico hacendado, nació en 1729 y recibió su educación en Oxford. Su residencia, Alkrington Hall, cerca de Manchester, estaba muy distante de cualquier centro de moda. En su juventud coleccionó aves vivas y, ya para 1760, su aviario se consideraba el mejor de Inglaterra. Más tarde amplió su colección para abarcar conchas, fósiles, material etnográfico y curiosidades diversas. En 1774 la colección, objeto de innumerables visitas, había crecido tanto que la vida en Alkrington Hall resultaba difícil y Sir Ashton decidió trasladarla a Londres, en donde abrió un museo destinado al público general. Con el fin de cubrir costos y reducir el número de visitantes se impuso una cuota de admisión. Esta política se originó en las experiencias de Lord Ashton en Alkrington, las cuales lo habían llevado a publicar la siguiente nota en los periódicos:

menú

Este aviso es para informar al público que, cansado de la insolencia de la gente vulgar que ha disfrutado con la visita a mi museo, he tomado la resolución de impedir la entrada al vulgo, salvo a las personas que acudan con un boleto otorgado por algún Caballero o Dama que yo conozca. Por este conducto autorizo a cualquier

salir

persona de mi amistad a dar un boleto a un hombre honrado, quien podrá visitar el museo en compañía de otras once personas, de cuya conducta se hará responsable, conforme a las instrucciones que reciba antes de ser admitido. No serán admitidos mientras permanezcan en el museo Damas o Caballeros. Si por algún motivo resultara inconveniente el momento elegido para su visita, regresarán otro día. La entrada se permite *sólo* de ocho a doce de la mañana.

Sin embargo, ya a principios del siglo xvii en una ciudad, Roma, el público general pudo al menos ver pinturas, especialmente pinturas recientes. De otras partes de Italia y desde el extranjero llegó gente adinerada para comprar pinturas y se establecieron comerciantes con el fin de realizar negocios. Este desarrollo no contó con la aprobación unánime. “Es serio y lamentable, más aún, es intolerable”, declaró la Academia di S. Luca, “ver que obras destinadas a la decoración de templos sagrados o al esplendor de palacios nobles se exhiban en tiendas y calles como si fueran baratijas en venta... A partir de 1700 se realizaron regularmente cuatro exposiciones anuales en Roma: en marzo, julio, agosto y diciembre; a las que se sumaban muestras ocasionales organizadas para un evento o artista determinados. El clima de Roma le dio acceso al público a pinturas de una manera imposible de lograr en Londres, París o Amsterdam sin causar daños serios a las obras ya que éstas se exhibían afuera de iglesias y establecimientos comerciales, en muros de conventos y aun sobre tumbas en los cementerios.

Francis Haskell afirma: “Todo esto resultó en una creciente apreciación de la pintura como pintura, en vez de considerarla como un mero registro de una verdad más elevada. Estaba



inicio

en gestación un cuerpo de conocedores que habrían de juzgar la pintura conforme a sus méritos estéticos y, en consecuencia, la temática de la pintura comenzó a perder su antigua preponderancia... “Esta actitud —la actitud de las Bellas Artes— hoy considerada como normal pero que no se evidenció claramente sino hasta el siglo XVIII, no merece la cálida bienvenida que le han otorgado los historiadores occidentales del arte, pues es socialmente divisoria y crea barreras artificiales, viciosas y totalmente innecesarias entre artículos apreciados por su función y artículos evaluados por su belleza intrínseca.

índice

El patrón de crecimiento de los museos en Estados Unidos es diametralmente opuesto al observado en Europa. En Alemania, Austria, Francia, Inglaterra y otros países europeos surgieron primero las colecciones privadas y a partir de éstas se desarrollaron los museos. En Estados Unidos nacieron los museos públicos muchos años antes de que se comenzaran a formar las colecciones particulares. Si bien es cierto que durante este siglo muchas colecciones particulares se han donado a museos existentes o se han transformado en instituciones públicas, reproduciendo así el proceso observado hace más de un siglo en Europa, ya para entonces estaba firmemente arraigada la idea americana de establecer museos para beneficio de la comunidad entera.

menú

Lo que cambió la actitud de museólogos hacia el público no fue *The Times* ni las opiniones o el talento de destacados arquitectos, sino el inicio de una larga sucesión de ferias mundiales... marcado por la *Great Exhibition* presentada en Londres en 1851. A partir de esa fecha hasta el estallido de la Primera Guerra (1914-1918), estas exposiciones inter-

nacionales, en ambos lados del Atlántico, le dieron a los museos un poder social que jamás habían tenido antes. Atraieron a gran número de visitantes y obligaron tanto a gobiernos como a líderes de la moda a reconocer que las ciencias y las artes eran de interés para la comunidad entera. El aprendizaje formal y las necesidades sociales se unieron en estrecha relación y se amplió —aunque tardía e inadecuadamente— la definición de cultura. Sin lugar a dudas las exposiciones internacionales eran empresas de índole comercial y requerían la mayor cantidad de dinero posible. Como señaló adecuadamente T. R. Adam, “abrieron el camino para el renacimiento del museo moderno en términos de despliegues dramáticos, relevantes para la vida social de la comunidad”.

La propuesta de que fuera gratis la entrada a la *Great Exhibition* provocó temores. Las dimensiones del edificio, el valor y la variedad de las piezas en exhibición rebasaban cualquier experiencia anterior. Significaba exponer y planear a una escala jamás intentada y nadie podía pronosticar las reacciones del público.

...Las grandes exposiciones internacionales fueron producto de la era del ferrocarril. Sin las redes ferroviarias para transportar materiales, la organización hubiera sido imposible. A pesar de que la carta arriba citada establece claramente que aun personas de pocos recursos estaban dispuestas a realizar largos viajes para visitar estas exposiciones y ver las maravillas técnicas más novedosas, había muchas limitaciones prácticas. La clase media podía viajar cuatrocientos kilómetros y permanecer una o dos noches lejos de casa, pero la mayoría de los trabajadores debían estar de regreso esa

salir



inicio

índice

menú

salir

misma noche. Por eso las exposiciones en provincia eran más importantes de lo que pudiera pensar o creer la gente en París, Londres, Viena o cualquiera otra capital. Por ejemplo, las novedades estadounidenses en el campo de maquinaria agrícola quizá impresionaran más en la *Great Exhibition* en Londres, pero era en Norfolk y Devon donde debían demostrarse, venderse y usarse.

Esta razón explica el profundo significado de ferias agrícolas. Dichos eventos brindaban la oportunidad para estudiar cuidadosamente equipo doméstico y agrícola y, en muchos casos, observarlo en funcionamiento; además permitían que, al menos una vez en su vida, la población rural entrara en contacto con buenas pinturas y arte aplicado. La Sociedad Bath and West de Inglaterra fue precursora en este campo al montar un pabellón de Arte y Manufactura en la exposición de Barnstable en 1853. Para ello se diseñó un edificio de 100 pies de largo por 40 de ancho en donde se agruparon los distintos expositores. Se fijó una cuota para los fabricantes que deseaban exhibir sus artículos y el resultado fue una muestra de cuchillería, arreos, muebles, herrería ornamental, armas, cerámica y lámparas. Una de las principales fábricas representadas, Price's Patent Candie Company, mostró procedimientos de manufactura de velas y los ingredientes usados. El Departamento de Ciencias y Arte de South Kensington, recientemente establecido y que con el tiempo se convertiría en el Museo Victoria and Albert, prestó una colección de cerámica reunida especialmente para la exposición.

La Sociedad Bath and West reunió para la exposición numerosos dibujos de Turner,

pintor “cuyos parientes eran artesanos en Barnstable y quienes acudieron a ver y admirar”. En los años siguientes se exhibió obra de artistas tan distinguidos como Holman Hunt, Frith, David Cox, Angelica Kauffman y Sir Joshua Reynolds...

La Sociedad de Artes y el Departamento de Manufacturas, bajo la amplia visión de su director Sir Thomas Dyke Acland, estableció políticas claras de exhibición. Por ejemplo, al seleccionar piezas de “arte industrial” rigieron los siguientes principios:

En primer lugar, el ornamento debe ser coherente con la construcción que requiere su uso práctico, dicha construcción no debe adaptarse al patrón elegido para fines ornamentales, así como la herradura se adapta a la pezuña del caballo y no a la inversa. El segundo principio norma la cualidad natural de los materiales que se consideran al realizar el diseño, pues un error muy común es apropiarse de los diseños inventados por herreros, ebanistas y talladores de piedra e intentar su reproducción en un material ajeno a la intención original del diseño. Cada material presenta sus propias cualidades y, por ende, exige estilos...

Bajo cualquier concepto, la aplicación de estas normas resultaba educativa. Reunir artesanías, productos industriales, arte de gran calidad y atraer la atención año tras año de miles de personas con antecedentes educativos muy distintos fue un logro notable que durante el periodo victoriano medio no pudo igualarse ni con el sistema de educación formal ni con el de museos. Los visitantes de las ferias agrícolas acudían a disfrutar y obtenían ideas nuevas en un ambiente familiar, ruidoso y amable. Lejos estaban de ser considerados seres sin educa-



ción dentro de museos o galerías de arte.

Por eso Mr. Wornsop, “del Museo de South Kensington”, a quien ya nos hemos referido aquí, no titubeó al declarar en 1869 que:

...La Sociedad Bath and West de Inglaterra y la Asociación de Condados del Sur son algunos de los grandes maestros del arte del presente. Anualmente llevan a un estrato social, que no puede ser alcanzado de otra manera, una colección amplia y valiosa —óleos, acuarelas, obras de arte monumental— rara vez superada por exposiciones de carácter más permanente, despertando así inquietudes que tal vez no surgirían de ninguna otra manera...

Mr. Hesekiah jamás ha realizado encuestas para averiguar el tipo de personas que atrae el museo a su cargo, tampoco ha investigado de dónde vienen los visitantes, aunque espera llevar a cabo encuestas, de manera informal, algún día. “Generalmente desapruebo las encuestas, oficiales y ese tipo de cosas”. Mientras tanto, invita a músicos locales para que toquen en el museo, organiza talleres, conferencias y actividades de toda clase. Sostiene que el concepto del museo como templo o catedral está totalmente pasado de moda. “Creo que el museo es un teatro”.

Existen muchos paralelismos. Veo un teatro como si fuera el edificio de un museo. Veo el contenido de un museo como si fuera una obra dramática que se representa en un teatro. Veo la museografía como utilería que un actor usa en escena. El actor debe valerse de utilería adecuada para darle vida a la obra dramática. De manera similar, el visitante de un museo es el actor que tendrá que interrelacionarse con lo que se exhibe para poder sacarle jugo

y hacer que la producción cobre vida...

Así MUSE mantiene a productores y escenógrafos en escena, junto con los actores. El personal no está encerrado en oficinas y laboratorios todo el tiempo. Dedicán gran parte de su semana laboral a pasearse entre los visitantes, quienes, en este caso, son niños en su mayoría. Investigan las reacciones del público frente a las muestras y averiguan cuáles experimentos funcionan. Este es su método de investigación. No es confiable, desde la perspectiva de la estadística, pero funciona y mantiene al museo en contacto con el público, de una manera inalcanzable para un cuestionario. En MUSE la investigación de mercados se ha tornado humana, lo que equivale a decir, sospechosa.

(Pero existe una fuerte tendencia a explorar en esta dirección. El Dr. Peter H. Pott, director del Museo Nacional de Etnología de Leiden, en los Países Bajos, señala que la mayoría de los museos aún sigue los moldes museográficos paternalistas tan comunes durante el siglo XIX.) Los visitantes son objeto de un tratamiento infantil; reciben información que sabios y eruditos seleccionan conforme a lo que consideran como provechoso y conveniente para el público.

La mayoría de los coordinadores de los grandes museos se enfrentan a la dificultad de saber que ellos y su personal especializado tienen un nivel elevado de conocimientos, a diferencia de la mayoría de los visitantes. Es natural que deseen mejorar esta situación elevando el nivel de gusto y conocimientos de los visitantes, sin embargo, hay muchos desacuerdos acerca del procedimiento para lograrlo y algunos han llegado a pensar que es fútil intentarlo y que el trabajo serio del

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

museo debe continuarse a puertas cerradas, mientras se le arma un circo al público para mantenerlo divertido y conforme.

Es muy probable que quienes mejor se comuniquen con la gente común estén lejos de ser comunes. En el campo de los museos, al igual que en otros campos, la actitud de mandarín, a pesar de llevar buenas intenciones, está condenada al fracaso. Este autor ha reunido una colección de cartas escritas por directores de museos pequeños en Estados Unidos. Entre estas cartas hay algunas escritas a mano y otras que denotan cierta ignorancia. Son de hombres y mujeres entusiastas y dedicados, sin estudios museológicos ni mayores ambiciones, gente alejada del gran mundo de la investigación y las publicaciones. Son museólogos que rara vez asisten a conferencias y jamás llenan cuestionarios, prefieren describir sus colecciones con vaguedad y emoción, en vez de seguir un acercamiento científico.

Un director escribió “He mantenido abierto el museo durante cinco años, la gente entra y sale cuando quiere. No pienso cerrar las puertas sino hasta que alguien se robe algo”... Su museo cuenta con

...más de 200 piezas de guaje originarias de Ecuador en América del Sur, muchas artesanías de Perú así como artesanías y guajes usados como recipientes en todas partes del mundo. Cuatro personas distintas están haciendo instrumentos musicales indígenas para enviarlos al museo. Tenemos dos hechos por Theo Shoon de Nueva Zelanda, considerado el mejor en el mundo.

El director de un museo en Kentucky cuenta con una colección de gran interés público, “en uno de los primeros bancos que asaltó la

famosa banda de Jesse James (1868)”. Muestra “las bóvedas de banco originales que datan de 1857, muebles antiguos de mediados del siglo XIX y artefactos relacionados con la historia temprana de Kentucky y con Jesse James”. El museo se ajusta a horarios irregulares pero la temporada óptima para visitarlo es durante “el Festival de Tabaco”, ya que “en esas fechas se recrea el asalto de Jesse James”.

En un museo de Tejas la colección ilustra

...el oeste tejano que incluye objetos cotidianos usados en casas, tiendas, armas, herramientas antiguas para la construcción, herramientas de zapatero, candados y llaves viejas, etc. En otras palabras, tengo en mi museo cualquier objeto que la gente usó en el desarrollo del viejo oeste.

Museos de este tipo —y son muchos— existen en todos los rincones del mundo— frecuentemente tienen colecciones de naturaleza muy general y exhibidas de una manera que puede causar la desesperación de cualquier museógrafo especializado, pero que es del gusto del público. Pueden estar unidos a la comunidad con una solidez amable que los grandes museos buscan sin alcanzar. El museo que cuenta con un personal de expertos está irremediablemente en una posición de “nosotros y ellos” con respecto al público general. En los últimos 25 años muchos museólogos creadores han llegado a la conclusión de que esa posición es estéril, pues impide que el museo ayude a los que más beneficios obtendrían de esta asistencia y estímulo. El museo del vecindario o la comunidad que, desde sus inicios, involucra a la gente de la localidad elimina barreras culturales o de poder entre las personas que coordinan y manejan el museo y la gente que lo usa.



El público como propuesta

inicio

95. *El museo a la búsqueda del público*

índice

E. Hooper-Greenhill. "The Role of the Museum in the next Twenty Years" en *Seminario internacional sobre museos y educación*. Guadalajara, México, marzo 1986, ICOM-UNESCO.

menú

Las investigaciones han demostrado que cuando la gente acude a los museos lo que quiere es experimentar una sensación de bienvenida, buscan la posibilidad de participar activamente en las muestras, en las colecciones y de entrar en contacto con el personal. No quieren sólo otra feria de diversiones, como creen nuestros genios financieros. Es necesario ofrecer oportunidades para probar nuevas habilidades, para observar y experimentar procesos distintos, para darles a los objetos significados nuevos, tanto desde su perspectiva familiar como bajo la

luz de una óptica distinta. La mitad de todos los visitantes de museos acuden por primera vez. Esta información sugiere que mucha gente intenta la experiencia pero la encuentra difícil. Los visitantes infrecuentes presentan las mismas características psicográficas que los que jamás visitan museos; ambos grupos sienten que los museos son inhóspitos, que no saben lo suficiente, así que se van para no regresar. Esa es una oportunidad desperdiciada y sugiero que, durante los próximos veinte años, las tareas concretas estén encaminadas a atraer a este público.

salir



inicio

índice

menú

salir

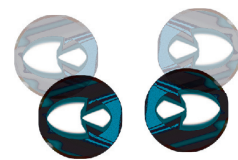
96. *El público como finalidad*

Lawrence A. Allen, "Community Development" en *Museums, Adults and the Humanities*. Zipporah W. Collins (comp.). Washington D.C., American Association of Museums, 1981, pp. 114-118.

Una meta inalcanzable para los museos es llegar a toda la comunidad; pocas instituciones pueden lograrla. Las que se proponen este objetivo están destinadas al fracaso. El punto de partida es definir las metas que la institución puede alcanzar de la mejor manera posible y encaminar todos los esfuerzos para lograrlas. El museo no puede llegar a todos los barrios marginados ni a todos los grupos de adolescentes. Pero, ¿cuáles grupos puede alcanzar que no está alcanzando ahora?

Una vez definido el público que se propone atraer, conviene que involucre a individuos de ese grupo en la instrumentación de un programa. Forme un comité de planeación e invite a miembros de ese público a que colaboren en el diseño y realización de una encuesta sobre necesidades.

Incluya a miembros de la comunidad y a personal del museo en el comité de planeación. En mi opinión, el grupo debe ser de siete a doce personas. Una de las razones para integrar este comité es establecer comunicación entre el museo y el exterior desde el principio, ya que es un factor clave para el éxito de los programas. Por lo tanto, los miembros del comité deben representar a los grupos que se pretende alcanzar; los grupos se sienten rechazados cuando no se solicita su participación. No se busca polarizar la comunidad. El comité también puede comprender a gente que no pertenece a la comunidad pero que percibe las necesidades de ésta, así como hay personas que no son especialistas en museos pero que perciben lo que sucede en su interior.



inicio

índice

menú

salir

Diseñe instrumentos para la encuesta (cuestionarios, entre vistas grupales, etcétera) y discuta su función con miembros del personal del museo. Desde el principio, busque apoyos internos para el programa. Siempre habrá alguien que no esté de acuerdo con el plan, la encuesta o el programa; alguien que opine que la idea está gastada o, por el contrario, que es demasiado novedosa; siempre habrá quien afirme: “Lo intentamos el año pasado”. Analice su organización para saber anticipadamente quién pondrá objeciones y las posibles respuestas.

Conozca el clima político de su institución. Si el programa es políticamente inoportuno, no obtendrá aprobación. Asimismo, involucre a un superior y asegure su entusiasmo en el programa. De lo contrario, sea cauteloso para iniciar un programa, tiene pocas oportunidades de triunfar.

Propicie la comunicación externa con la comunidad, con el comité de planeación y los medios de información, de tal suerte que, cuando se realice la encuesta en la comunidad la respuesta sea: “Ah, usted está a cargo de la encuesta del museo”.

¿Cómo evaluar los resultados? Haga la pregunta aun antes de iniciar. Esto ayudará a definir los instrumentos y a establecer una estructura de evaluación previa a la recepción de resultados.

Una vez elaborada la encuesta, aplique una prueba piloto para probar su funcionamiento; introduzca los cambios necesarios. Es probable que también sea necesario realizar una encuesta complementaria si no obtiene toda la información requerida.

Defina la forma en que se interpretarán los resultados, quién estará a cargo de la interpretación. Asimismo, diseñe la forma en que usted dará retroalimentación tanto a los miembros de la organización como a la comunidad.

Es muy difícil elaborar cuestionarios. Quizá la entrevista sea una mejor técnica pero requiere gente capacitada. Entrevistar es una habilidad que puede enseñarse y aprenderse.

Diseñe con su público los programas que se habrán de instrumentar. Usted se beneficia con la experiencia de adultos si cuenta con ellos para que diagnostiquen sus propias necesidades. Use la experiencia de adultos para fortalecer sus actividades educativas. Además, sirve como técnica válida, de relaciones públicas: la gente involucrada en planeación hablará con otras personas. Las investigaciones sobre comunicación señalan que una persona produce una cadena de comunicación con otros 25 individuos.

Invite a la gente a planear el tema que será impartido y las técnicas que se usarán. Los aspectos técnicos incluyen discusiones, diálogos, simulacros, experiencias grupales, videos. Recorra a las técnicas que se amolden y experimente diversas técnicas. Las técnicas participativas provocan mayor interés. A la gente no le gusta escuchar conferencias todo el tiempo.

Existen siete pasos básicos para instrumentar un programa.

1. *Provoque un clima.* Intente establecer una atmósfera informal, de respeto mutuo, comodidad física y colaboración. Evite competencias. Busque apertura, autenticidad, curiosidad y



con fianza, en vez de actitudes cerradas, defensivas y suspicaces.

2. *Comprométase en planeación mutua.* Procure que cada persona relacionada con actividades educativas esté representada en el comité de planeación, y que dicho representante se identifique con el representado. Hay la tendencia a comprometerse más con una decisión o actividad si la gente siente que ha ejercido influencia.

3. *Diagnosticque necesidades.* Requiere de dos pasos: el primero es la elaboración de un modelo de aptitudes, necesario para ejercer con más eficacia un papel determinado; el segundo se refiere al conocimiento que el alumno tenga respecto al nivel de sus aptitudes. Es útil clasificar aptitudes, bien se trate de conocimientos, habilidades, actitudes, valores o intereses.

4. *Formule objetivos para el programa.* El análisis de necesidades puede traducirse en objetivos conductuales. Maestro y alumno deben establecer estas metas por consenso.

5. *Elabore un diseño secuencial de actividades de aprendizaje.* Organice las unidades de aprendizaje conforme a un diseño secuencial, con variedad y continuidad. En el enfoque de aprendizaje centrado en problemas, la secuencia de experiencias debe reflejar la buena disposición del alumno.

6. *Guíe la experiencia de aprendizaje.* Lleve a la práctica las experiencias de aprendizaje incluidas en el diseño. Esto implica manejar procesos de interacción entre el alumno y las fuentes de aprendizaje. Aquí el maestro cambia el papel de transmisor de conocimien-

tos por el de facilitador. Juntos, maestro y alumno deben planear y vivir la experiencia de aprendizaje.

7. *Evalúe el aprendizaje.* Realice diagnósticos mutuos sobre el éxito de las experiencias de aprendizaje, diseñe nuevas experiencias o programas con base en este análisis. Tanto el maestro como el alumno deben evaluar el aprendizaje mutuo y medir la eficacia del programa. El propósito de las evaluaciones en este proceso es mejorar, no aprobar ni reprobar.

Relacione (los programas) con el presente. Comience con los problemas y preocupaciones de los adultos y base su programa en estos aspectos más que enfocarlos en temas. Esto no significa que se eliminen contenidos sino que se ajusten los contenidos al tema o preocupación a tratar.

Aplique el enfoque centrado en la persona: no descubra, ayude a la gente a investigar, a desarrollar el proceso de cuestionamiento. Investigarán más adelante y desarrollarán un interés creciente. Cualquier cosa que pueda hacer para crear independencia y curiosidad será positiva. Pero es necesario reconocer que el cuestionamiento independiente es difícil para la mayoría de las personas ya que es un enfoque distinto al acostumbrado.

Renueve el compromiso de la gente por medio de retroalimentación acerca del proceso de cada programa. Investigue continuamente las necesidades de la comunidad y modifique el programa conforme a los resultados de sus preguntas. La valoración continua de necesidades exige flexibilidad en los conductores del programa pero, al mismo tiempo, ofrece la seguridad de que estas necesidades están

inicio

índice

menú

salir



siendo satisfechas. ¿Cuál es la frecuencia con la que usted recibe retroalimentación de la comunidad a la que se dirige? La retroalimentación continua puede planearse dentro de la estructura del programa... El estudiante independiente es el principal objetivo de la educación no tradicional.

¿Quién define el papel del museo? ¿El consejo directivo? ¿Las instancias que subsidian? ¿Los legisladores? ¿Las universidades? ¿Otras instituciones relacionadas con el museo? ¿La tradición? ¿La historia del museo? ¿La colección misma? ¿El personal? ¿Cómo percibe el personal al museo? ¿Cómo lo perciben las

asociaciones profesionales? ¿Cómo se percibe en su propio campo? Al redefinir o expandir el papel del museo es necesario tomar en cuenta todos estos elementos determinantes.

Para concluir quiero hacer énfasis en un punto: cuando piensa en el programa de su museo ¿qué es lo que en realidad quiere hacer? Para salir del museo y entrar en la comunidad, debe desear hacerlo en verdad, ya que es difícil. Se enfrentará a problemas y existe el riesgo de fracasar. Por lo tanto, es necesario un compromiso real que lo lleve a formar nuevos públicos. En palabras de John Cotton Dana: “Conozca la ayuda que necesita la comunidad: adapte el museo a esas necesidades”.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

97. Del museo a la fábrica

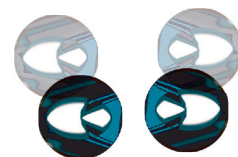
Jean Gabus. “Le musee dans l’entreprise” en *Museum*, vol. xxii, núm. 2, 1969.

Durante la Segunda Campaña Internacional de Museos (1967-1968), lanzada con motivo del vigésimo aniversario del Consejo Internacional de Museos (ICOM), se hicieron diversas recomendaciones: relaciones entre ciudad y campo, exposiciones itinerantes, publicaciones. Pero, en la práctica, el museo puede irrumpir en otros sectores: en la escuela, en las estaciones, en la calle (a través de las tiendas), en las empresas (grandes administraciones públicas o privadas), en los hospitales, pero sobre todo entre el “nuevo público”, el que hasta el presente se mantenía al margen de los museos por pudor, por discreción, por dignidad también, que no estaban destinados, pensaba, a su mundo. Pero ese público ha evolucionado y afirma sus derechos en todos los aspectos del conocimiento.

En 1965-1966, se efectuó una investigación sociológica bajo la responsabilidad de

Pierre Bourdieu... en los museos de Francia. Desembocó en cierto número de comprobaciones interesantes en esa área. En efecto, la composición del público de los museos según las categorías sociales es muy próxima a la de los estudiantes de las facultades francesas: agricultores, 1%; artesanos y comerciantes, 5%; empleados y cuadros medios, 18%; clases superiores, 46%. Parece así, que el visitante modelo de los museos franceses es el bachiller.

Por nuestra parte, verificamos en Suiza —pero en los límites de nuestra institución (Museo de Etnografía de Neuchâtel)— que las visitas a museos organizadas en colaboración con las grandes empresas (de 500 a 3 000 obreros) implican de 2% a 10% de los obreros. En la fábrica, se nos dice, la proporción en la organización de los esparcimientos es de 2%. En los centros de educación obrera tal porcentaje



se eleva a 5 o 10%. En las organizaciones profesionales, políticas, sindicales, 10% es raramente superado. En la universidad popular baja a 3 o a 4% y se eleva a 48% en el campo (por ejemplo, Tramelan, el Jura bernés).

Una encuesta efectuada en noviembre de 1966 en La Chaux-de-Fonds por un grupo de sociólogos de la Universidad de Neuchâtel, sobre los esparcimientos de la población asalariada, confirma esas cifras: 37% de hombres y mujeres se interesan, durante su tiempo libre, en paseos a pie por la naturaleza; 19.2% de los hombres se quedan en su casa a escuchar radio, leer o hacer pequeños trabajos de entretenimiento; en cuanto a los museos, se sitúan en una zona de indiferencia expresada por 1.2% de los hombres y el 0% de las mujeres que manifiestan interés por ellos. Este comportamiento no significa rechazo. En realidad, convendría, a partir de estas indicaciones, analizar las actitudes de motivación. El problema está abierto. Pero para analizarlo debemos saber en qué sectores poner el esfuerzo de las relaciones públicas. Por eso se emprendió a nuestro pedido una investigación sociológica sobre el tema “El museo en la ciudad”...

El cuestionario, destinado a un análisis mediante fichas perforadas y ordenador, implicaba 46 preguntas. La muestra abarcó cien personas por fábrica y requirió una hora por persona.

Algunos sondeos nos permiten ya confirmar lo que presumíamos después de la encuesta desarrollada en La Chaux-de-Fonds sobre los esparcimientos de la población asalariada, y también como consecuencia de nuestros contactos con las empresas, gracias a las experiencias directas en curso...

Las experiencias directas intentadas por el Museo de Etnografía de Neuchâtel en colaboración con la Galería Numaga, en Auvernier, en el área de la pintura y la escultura, fueron organizadas en lugares y sectores de trabajo diferentes.

La exposición de arte no figurativo en la Fábrica de Cables Cortaillod... 20 de mayo-8 de junio de 1968.

Esta empresa emplea alrededor de 600 personas, entre ellas 100 empleados de oficina y 480 obreros (421 hombres y 59 mujeres); 33% de los obreros son extranjeros (italianos y españoles).

Programa de actividades

1. Exposición de introducción a los cuadros de la fábrica... 2. Inauguración e invitación a la prensa, con la presencia efectiva de pintores y escultores. 3. “Casa abierta” en sábado a la tarde, lo que, por primera vez, permitió a los obreros visitar el conjunto de los talleres con su familia y amigos. Participaron allí pintores y escultores; éstos se encontraban, por lo general, en los sectores de la planta donde eran expuestas sus obras. Respondían a preguntas y comentaban sus obras. Hubo más de 300 visitantes. 4. Conferencia de un historiador del arte, J. Monnier: “Introducción al arte contemporáneo”, y de un pintor, C. Baratelli: “El artista ante su obra”.

Esta experiencia retomaba —pero bajo una forma temporal— la que había sido hecha en 1960 en los Países Bajos, cuando la Société Européenne de la Culture colaboró con una rama de la industria. Dicha rama industrial había asumido la iniciativa de abrir nuevas vías a los jóvenes pintores de

inicio

índice

menú

salir



inicio

varios países de Europa y, al mismo tiempo, suscitar un interés por el arte en medios que hasta entonces les estaban vedados. Sobre esta base, la Fondation Néerlandaise des Arts... reunió una colección de telas modernas destinadas a ornamentar las oficinas y los talleres de la fábrica Peter Stuyvesant en Zevenaar (Países Bajos)... El ejemplo se reveló positivo por la participación masiva del personal administrativo de la fábrica y por el estímulo de un deseo latente de conocer mejor el arte.

índice

En la Fábrica de Cables de Cortaillod, la elección del arte no figurativo había sido dictada en parte por los resultados alentadores de la experiencia holandesa, pero también por la arquitectura interior de los talleres, que medían 80 metros de largo por 12 metros de alto, y por el material que se encontraba allí: bobinas de colores vivos, de 70 centímetros a 3.80 metros de diámetro, material de plástico rojo, verde o amarillo, cables de cobre, máquinas, todo lo cual volvía impensable un arte figurativo en general de pequeña escala. Como en los diferentes periodos de la historia, el arte es también hoy el lenguaje de una época: el arte no figurativo es la crónica de la civilización de la técnica, de la civilización del átomo, de la cibernética, de los modelos matemáticos, y se encuentra muy naturalmente en su lugar dentro del mundo de las máquinas, de donde salió, aunque por otras vías.

menú

Es de subrayar ante todo que esta exposición fue una experiencia positiva para pintores y escultores, que tuvieron la impresión de redescubrir su arte en sus fuentes, en un medio vivo, como si no hubiera sido creado más que para él.

salir

El diario de la empresa, *Le toron...* publicó algunos comentarios tres meses más tarde: la experiencia, en sí misma, había sido juzgada interesante. Se había apreciado el ambiente que la exposición creó en los talleres: “La fábrica tenía un airecito de fiesta muy agradable”; de un modo general, el arte abstracto no fue muy estimado (se prefería el arte figurativo: “...la pintura que se comprende”). La exposición no parecía haber contribuido a un mejor conocimiento del arte abstracto: “Pese a las explicaciones recibidas, no se comprendió nada”; “Muchos desearían que una experiencia de este tipo se repita, esta vez con una exposición de obras figurativas.”

Tenemos la impresión de que el contacto con las obras, y tal vez incluso la explicación de tales obras, no fueron de una duración suficiente. Sabemos ya, de acuerdo con los resultados de una investigación sociológica, que el interés por el arte está ligado muy estrechamente al grado de instrucción, y por consiguiente de información. El diálogo no tuvo tiempo de abrirse y no obstante la participación en las conferencias fue alentadora y el gesto de la empresa valiente, puesto que en Suiza era el primer intento del tipo.

El arte figurativo y no figurativo en la Fábrica de Chocolate Suchard, S.A., Neuchâtel, 23 de octubre-22 de noviembre de 1968.

La Galería Numaga quiso dar curso a nuestra demanda y, como lo había hecho en Cortaillod, reunir obras de artistas suizos y extranjeros. Expuso 83 obras de arte, en los diferentes talleres de la fábrica y en el exterior.

La infraestructura de una fábrica de chocolate es muy diferente a la de una fábrica de cables:



inicio

índice

menú

salir

volumen de los talleres más reducido —ya no encontramos talleres de 80 metros de largo y 12 de altura— y, por el contrario, mayores superficies de exposición, pero que se mantienen a la altura del hombre. Los muros de los talleres son netos, bien iluminados; sus colores seleccionados corresponden a las necesidades del trabajo, y dan una impresión de alegría, de espacio, de calidez. Lo que perdemos respecto de Cortailod en brutalidad de los muros, con su poder de evocación y de contrastes, es reemplazado aquí por formatos habituales de molduras, en suma por un carácter más íntimo que se presta perfectamente a los dos aspectos del arte contemporáneo que deseábamos presentar: el arte no figurativo (en mayoría) y el arte figurativo.

Medios de acción

Conferencias: a. Conferencia del autor ante los cuadros técnicos y los jefes de empresa sobre la significación de esta iniciativa, “El museo en la empresa”; b. Conferencia de Jacques Monnier, “Introducción al arte contemporáneo”; c. Conferencia de Baratelli sobre “qué sirve el artista?; ¿qué hace?”.

Visitas guiadas: Para el personal; a. de la fábrica; b. de las empresas vecinas; c. para el personal italiano (comentadas en italiano); d. para los jubilados. Cada una de estas visitas era guiada por algunos de los artistas expositores. Las familias de los miembros del personal estaban asimismo invitadas.

Publicaciones: Un catálogo multicopiado fue distribuido en la empresa a todo su personal. Comprendía cuatro partes: a. Introducción; b. El museo en la empresa (exposición de objetivos); c. Distribución topográfica de las obras de arte;

d. Biografía de los artistas expositores.

El diario de la empresa, *Nous et notre travail*, publicó un estudio relativo a la experiencia y sus objetivos.

Un concurso permitió al personal expresar brevemente su juicio a propósito de las obras bajo la forma siguiente: 1. ¿Cuál es su obra preferida? 2. ¿Cuáles son las tres obras que tendrán la preferencia del conjunto de los, participantes en el concurso? El ganador podía elegir una de las obras presentadas con ese fin preciso en el Foyer Suchard.

En los primeros días de la exposición las cifras eran tranquilizadoras en su progresión: más de 30 personas siguieron la primera vista del atardecer, 40 la segunda, 63 la tercera; 51 jubilados acompañaron al escultor André Ramseyer para la última visita. Más de cien personas asistieron a la conferencia “Introducción al arte contemporáneo”, de Jacques Monnier, participación notable puesto que hasta entonces el auditorio de las conferencias organizadas en el auditorio de la empresa había oscilado entre 40 y 50 como máximo.

Como en Cortailod, 98% de los visitantes eran empleados de oficina, técnicos, cuadros, y 2% obreros. La gran mayoría de este auditorio no tenía el hábito de las exposiciones de arte. Sin embargo, reveló su disponibilidad mediante una atención densa y numerosas preguntas: “creen que ese mamarracho de colores lo podría hacer cualquiera? Por ejemplo, uno de nosotros hizo cualquier cosa en un cartón, lo expuso al lado de las otras pinturas y todo el mundo aplaudió.” “¿Un pintor que debe ganarse el pan no debería entonces hacer no lo que le place, sino lo que le gusta a la mayoría?”



inicio

índice

menú

salir

Este público, después de una conferencia sobre el arte contemporáneo, después de una primera visión de las obras expuestas en los lugares de trabajo, de pinturas que no son fácilmente inteligibles al primer contacto, no dispone aún del espíritu crítico necesario para establecer una jerarquía en las obras de arte a fin de determinar lo que es bello y lo que no lo es. Lo sabe y tiene un sentimiento de frustración. Estas preguntas lo prueban: “¿Por qué medios se puede saber que una pintura está bien hecha o no?” “¿Cuáles son los criterios para fijar el precio de una obra no figurativa?” “¿Qué piensa usted de la máquina de Tinguely?” “¿Qué piensa de Salvador Dalí?” “¿Dónde comienza el arte y dónde se detiene la decoración?” “El hombre es más bien lírico, más bien romántico cuando piensa en el arte; ¿entonces, por qué los artistas se burlan cada vez más de la gente y tienden con sus obras a volverla neurasténica?”

Una última pregunta denota la confusión de un padre de familia preocupado por la educación artística de sus hijos: “Pero entonces, si la pintura es como esto, no se podrá ya enseñar a dibujar a nuestros hijos. ¿Qué pasará con las clases de dibujo?”

En fin, última preocupación, consecuencia lógica de la rapidez de la evolución de la pintura moderna asociada a la evolución de las técnicas: “¿Qué será la pintura del futuro?”

En cuanto al concurso, seis obras recogieron de 60 a 70% de los sufragios ante la pregunta: “¿Cuál es su obra preferida?": *L'approche*, de Berthoud (semifigurativa); *Mystique*, de Gerowski; *Méridier* de Ramseyer; *Envol d'oiseaux* de Pierrehumbert (semifigurativa); *Lumière* de Monnier; *Huit portraits* de Musialowicz. Esas mismas obras se volvieron a mencionar a las respuestas

dadas a la segunda pregunta: “¿Cuáles son las tres obras que tendrán la preferencia de los participantes en el concurso?” Por lo tanto, el gusto personal se asimila al gusto colectivo. Los otros votos, una cincuentena, se distribuyen entre veinticinco obras diferentes y en general no figurativas.

Una encuesta sociológica paralela confirmó estas relaciones estrechas entre los diferentes niveles de educación: primaria, secundaria, superior, y el interés por el arte.

El lenguaje estético se enseña y se aprende. Es una cuestión de tiempo. Lo esencial sería que las empresas quieran, sin esperar inmediatamente resultados espectaculares, continuar con paciencia organizando manifestaciones culturales que se inserten en la organización de su trabajo, así como en la infraestructura de sus edificios.

Para nosotros no se trata en absoluto de una educación a toda costa, que descuidaría la sensibilidad personal, el grado de disponibilidad de cada individuo en materia de arte, su acuerdo o su rechazo. No se trata tampoco de una cultura de masas o de una “democratización” del arte —término absurdo—, puesto que el arte sigue siendo lo que es y poco importa el medio en que se encuentre, sino de una búsqueda de las élites. Pero éstas se descubren en todas las capas de la población.

En cuanto a la acción de los museos, la responsabilidad que asumen al proyectar sus obras fuera de sus muros, hacia el interior mismo de las empresas, es tanto un esfuerzo de desacralización como un señalamiento de su existencia, de su pertenencia a la comunidad, de su estado de disponibilidad. Los museos, esos cronistas de su tiempo, aceptan y proponen el diálogo.



inicio

índice

menú

salir

98. Estudios de público, requisito para la educación en museos

AA.VV. *Proceedings of the Children in Museum International Symposium* (28-31 de octubre de 1979), Washington D. C., Smithsonian Institution, 1982.

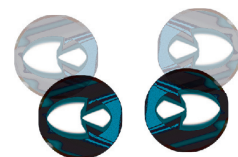
John Falk

En esencia, nuestro interés está en ayudar al niño a usar y apreciar los museos los ejemplos que han surgido a lo largo de esta conferencia indican el rango de 29 las exposiciones portátiles ideadas por el Centro de Ciencias de Ontario y cuyo fin es involucrar a los niños en el proceso de toma de decisiones, como describió Henk Jan Gortzak. Asimismo, hemos señalado reiteradamente que otra forma de ofrecer mejor servicio a los visitantes infantiles es a partir de investigaciones más empíricas.

Quisiera aclarar conceptos sobre la investigación en terrenos de la educación en museos, y ubicarlos dentro de un contexto útil. El primer paso es confrontar a quienes cuestionan sinceramente las razones para llevar a cabo investigaciones en museos y que se apoyan en

el argumento de que una buena labor educativa, como el buen diseño, puede dejarse en manos de gente con talento e instinto aguzado. No sin razón, sostienen que la intuición ha funcionado durante muchos años y que las investigaciones sobre la educación en museos o pecan de triviales o arrojan resultados obvios.

La respuesta a esta postura es que la intuición conduce a éxitos y a fracasos por igual. Un ejemplo concreto y muy común es recibir a un grupo de sesenta estudiantes en su primera visita a un museo, durante la que se pretende ofrecer una experiencia docente en aula y una en sala de exposiciones. Primero se le conduce a través de la exposición para dar un panorama del tema y después al aula del museo con el fin de que reciba una lección durante la cual se propicie un aprendizaje y manejo directo de objetos clave. También



inicio

índice

menú

salir

es posible iniciar en el aula con una lección que permita que los visitantes manipulen los objetos para después llevarlos a la exposición en donde pueden asimilar los conceptos desde una perspectiva apropiada.

Intuitivamente esta respuesta parece obvia. Pero, sólo por curiosidad, cabe preguntarse cuánta gente piensa que es mejor empezar en la sala de exposiciones para terminar en el aula. Los invito a levantar la mano a quienes sostienen que éste es el mejor enfoque. Ahora bien, ¿quiénes prefieren empezar en el aula? Al parecer hay discrepancia en las opiniones. Sin duda este aspecto es digno de investigarse; es necesario llegar a una respuesta pues, a juzgar por la frecuencia con la que se presenta esta situación, la solución es importante.

Esperaba que alguien me obligara a analizar este problema; que alguien preguntara: “¿Qué es lo que busca? No puedo responder a menos que conozca los objetivos”. ¿Cuál es nuestra preocupación principal: enseñar conceptos, conocimientos sobre los objetos, propiciar actitudes positivas o qué?

Creo que este es un punto clave, un aspecto que requiere ser analizado en esta conferencia. Es necesario desarrollar y definir los objetivos que deseamos alcanzar en nuestros respectivos museos. Una vez cumplido este propósito, tendremos más éxito con la educación para niños y también con la de adultos. Cabe señalar que al referirme a la definición clara de objetivos no excluyo a los museos de arte, ya que es posible definir metas estéticas, de apreciación o de aprendizaje de manera concreta y tangible. No importa cual sea el objetivo, su definición clara nos permitirá orientarnos para después conocer el procedimiento a seguir; además esa definición inicial nos servirá para evaluar logros.

Hablar de objetivos me lleva al siguiente punto: las acusaciones de trivialidad que se han lanzado en contra de algunas investigaciones realizadas en museos. Aquí, nuevamente, la ausencia de definiciones claras provoca que las investigaciones se basen en marcos referenciales necesarios y, por ende, parezcan superficiales. Cualquier investigación —ya sea en el campo de la física, la historia o la biología— resulta trivial si está despojada de contexto. La investigación descontextualizada es un modelo reduccionista, producto de la tradición occidental. Se fundamenta en la premisa de que es posible entender el todo a través de su división en partes inteligibles, con el fin de manejarlas para después reconstruirlas en un todo más o menos comprensible. A pesar de algunos fracasos obvios, esta técnica también ha dado resultados magníficos. Por el momento, el aprendizaje en museos carece de una concepción totalizadora. Aún no hemos definido el objeto de nuestras investigaciones y es por eso que las investigaciones fragmentadas que revisamos parecen triviales.

Permítanme dividir someramente la investigación sobre educación en museos conforme a categorías de preguntas, cada una con objetivos, métodos y resultados propios. Llamaremos a estas tres categorías: encuestas demográficas, evaluación e investigación básica. Hay una tendencia a confundir y mezclar estos rubros y eso sólo complica la labor de investigación en los distintos campos.

En primer término está el área demográfica. Se refiere a las diversas encuestas sobre visitantes de museos: quiénes son, cuál es la frecuencia de visitas y aún, la razón de su presencia en los museos. De este tipo de investigación se obtienen datos como: “El visitante promedio



inicio

pasa 90 minutos en el museo”. La mayoría de los museos investigan el porcentaje de visitantes infantiles, o bien la distancia que recorre el visitante y si éste —por ejemplo— proviene de un punto comprendido dentro de un radio de 30 kilómetros. Este tipo de investigación es fundamental, pero es sólo un punto de partida. No cubre aspectos concluyentes en términos de investigación.

La segunda categoría es la investigación que busca evaluar. Aunque ha generado interés creciente, por razones prácticas sólo unas cuantas instituciones la han instrumentado con rigor. En los Estados Unidos, gente como Bob Wolf o Chandler Screven ha logrado adelantos en el desarrollo de una metodología para la evaluación.

Básicamente, la evaluación está diseñada para medir grados de funcionamiento.

Cabe subrayar que existen diferencias entre la evaluación “formativa” que se realiza durante el desarrollo de una exposición o programa educativo y la evaluación “sumaria” que en esencia es de tipo *posmortem*. En términos prácticos, la evaluación formativa es un método superior, aun desde el punto de vista económico. La evaluación es una herramienta sumamente útil. Pone a prueba nuestras instituciones y nos ayuda a verificarlas en situaciones reales; por ejemplo, mediante la observación y el intercambio verbal con niños en los museos.

Digamos que nos interesa averiguar si los niños leen el cedulario colocado en una exposición de botas recientemente inaugurada. Es un dato fácil de obtener. Por ejemplo, podríamos hablar con los niños, observarlos o jugar con distintos tipos de cédulas hasta saber

cuál es el más eficaz para estimular la lectura infantil. Sin embargo, el uso de estos datos en un diseño no garantiza la eficacia de éste en futuras exposiciones. La investigación de esta naturaleza no pretende producir generalizaciones, sólo arroja respuestas específicas a preguntas específicas. El cedulario que funcionó en la exposición de botas puede o no operar en una exhibición de sombreros de copa o en una de conchas.

La mayoría de las investigaciones realizadas en museos son de carácter evaluativo. Sabemos que el grupo de quinto año, a cargo de la Srita. Jones, aprendió sobre Picasso durante su visita al museo, pero no sabemos las razones. Al ignorar las causas no podemos afirmar que los resultados positivos hayan sido producto del papel de la Srita. Jones, de que la edad de los niños fluctuaba entre los diez y los once años, de la calidad de la propia exposición...

Para responder a estas preguntas es necesario utilizar lo que he llamado “investigación básica”, es decir, comenzar con una hipótesis demostrable, controlar o limitar variables y obtener conclusiones que puedan generalizarse. Con esta categoría llevé a cabo una investigación sobre la primera visita a la Galería Nacional de Washington... El entorno resulta absolutamente nuevo, extraño. Ahora bien, la mayoría de los aquí reunidos somos visitantes experimentados, de tal suerte que ya nos hemos formado un concepto de lo que es un museo. Pero un niño que lo visita por primera vez carece de estas experiencias y de conceptos sobre la naturaleza de un museo. ¿Cuál es la reacción de un niño en este entorno, particularmente cuando la experiencia forma parte de una visita escolar? El maestro, el educador y el docente del museo organizan una agenda

índice

menú

salir



de aprendizaje para el niño. ¿Acaso es diferente cuando se trata de la primera visita de un niño? ¿Acaso el niño que ha visitado una o dos veces el museo se comporta, aprende o siente de una manera distinta al que lo visita por primera vez?

¿Aprenderá el niño los conceptos nuevos que deseamos enseñarle si el entorno le resulta demasiado novedoso? ¿Cuántas diferencias se observarán conforme al número de visitas? Estas son preguntas demostrables y, tras haber realizado cinco estudios sobre el tema, me atrevo a afirmar que es posible predecir el comportamiento del niño durante su primera visita a un museo. La relación entre el grado de aprendizaje conceptual y el entorno, depende directamente de la familiaridad que el niño tenga con este ambiente u otro similar. Más aún,

hay investigación básica abundante y útil para los docentes de museos y si bien es ajena al contexto de museos, existe y está disponible.

Pienso que es necesario utilizar los tres tipos de investigación en la operación diaria de los museos. Dependemos de la investigación demográfica para saber quiénes son nuestros visitantes, lo que hacen y lo que les gustaría hacer. Necesitamos investigación básica para complementar la información anterior y conocer los límites físicos y psicológicos del trabajo con nuestros visitantes, de tal suerte que, al diseñar una exposición, sepamos cómo proceder. Por último, dependemos de la investigación evaluativa para ayudarnos a comprobar conceptos teóricos y su funcionamiento dentro de un contexto definido, ya que, como se ha mencionado varias veces, el contexto establece profundas diferencias.

inicio

índice

menú

salir



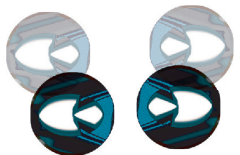
inicio

índice

menú

salir

VI. Críticas y alternativas

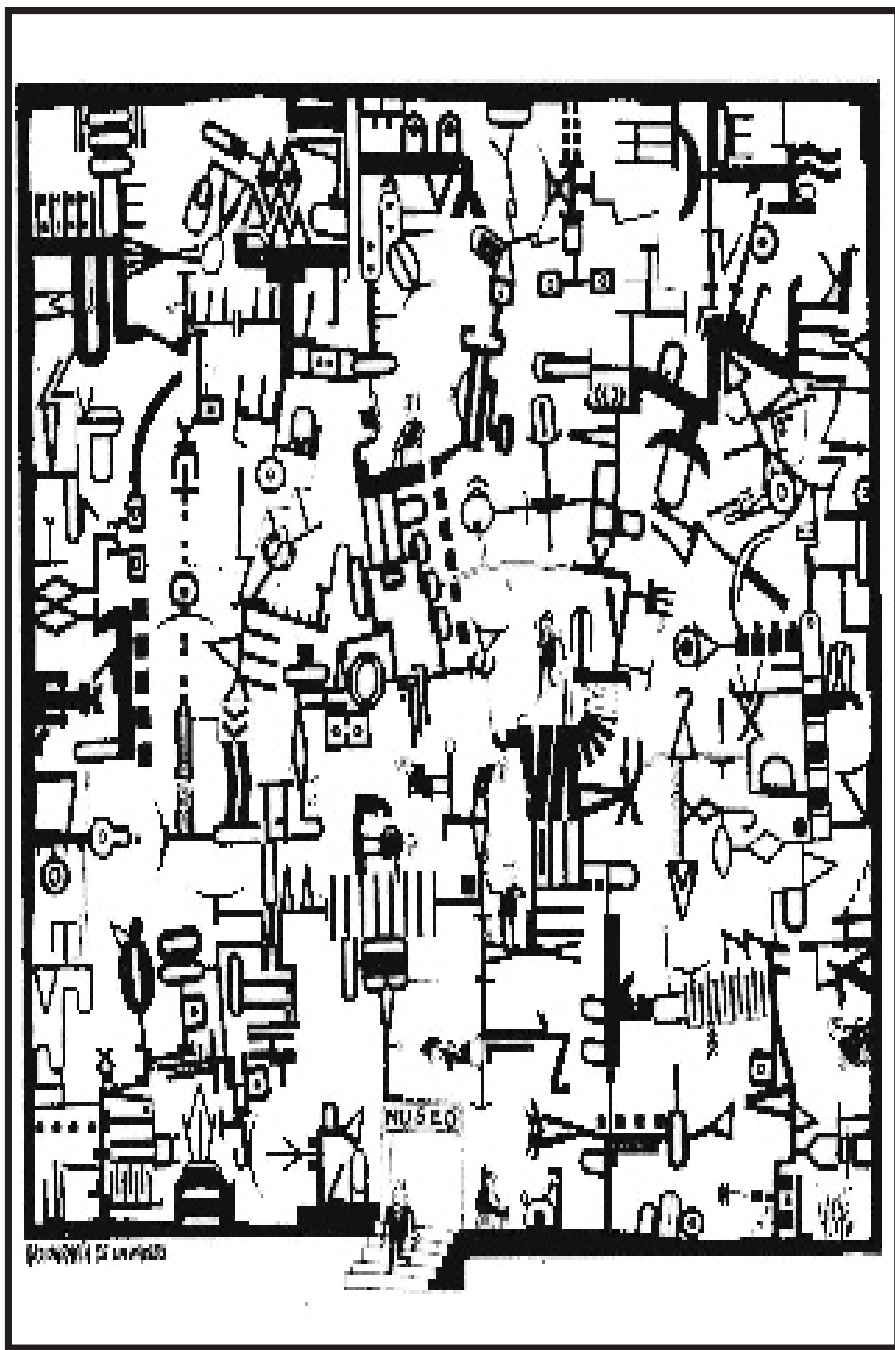


inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

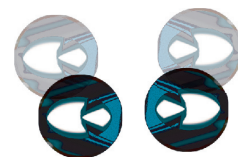
salir

LA HEREJÍA: DESACRALIZAR *el museo tradicional*. El cuestionario a los museos se produce no sólo desde la reflexión teórica sino desde la práctica de los profesionales de museos y de corrientes artísticas. Cito aquí algunas experiencias significativas relacionadas con el inicio de una exigencia de participación, de conectar mucho más los museos de arte y antropología con la vida cotidiana y con nuevos públicos.

En el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven de Holanda, el director Jan Leering, apoyado en un equipo importante de investigadores y colaboradores asumió la responsabilidad de montar una exposición sobre la calle (documento 99), su significado económico, social y cultural en la historia y el presente. Con fotografías, textos, diapositivas y videos se dio un panorama amplio de la calle en la sociedad

industrial, su valor político, su relación con la televisión y las nuevas formas de vida comunitaria. Esta muestra era un cuestionamiento al museo desde el momento en que afirmaba que la calle era el espacio importante de producción cultural. El museo cerrado quedaba así descartado. Es sintomático que al poco tiempo de clausurada esta exposición Leering debiera dejar la dirección del museo. Las nuevas autoridades redujeron al museo a sus cauces habituales, en lugar de transformarlo a la luz de la rica experiencia lograda.

También Hervé Fischer (documento 100) avanzó en este terreno con el arte sociológico que él y Fred Forest iniciaran en Francia. Realizó varios proyectos que transgredían momentáneamente los límites impuestos por las instituciones de arte. En el Museo de Arte Moderno de la dad de México coordinó el



inicio

índice

menú

salir

evento de arte sociológico *La calle, ¿a dónde llega?* (1983). La propuesta de participación directa del público que él lanzó tuvo respuesta masiva: 70 000 dibujos y textos lo atestiguan. El evento fue ambicioso, algo confuso y no respondió con calidad estética a las exigencias del medio, aunque por momentos sí se logró buena comunicación con el público. La crítica, en general, lo atacó con violencia, pero no lo olvidó. Ninguna otra acción en museos concitó tanta atención como ésta ¿Qué decía el evento? Que el arte no es sólo objetual sino que un museo de arte moderno puede lograr el interés del no público, de sectores excluidos en general de los templos del arte, cuando la concepción del museo y la programación se transforman y sobre todo para convertir al visitante en actor principal “Porque la democratización cultural no es la difusión para todos del arte de los privilegiados... No, es el acceso de todos al poder de creación cultural “Por eso Fischer eligió el Museo de Arte Moderno como lugar donde “meter la calle”.

También en este caso, tiempo después, cambió la dirección del Museo de Arte Moderno y todo volvió a la “normalidad”. Nunca más se habló de *La calle...* no hubo debate. Sencillamente el cuerpo extraño fue eliminado.

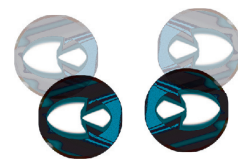
En los casos holandés y mexicano la imagen de la calle simbolizaba la necesidad de romper con la exclusión de las mayorías. En el primer caso, como respuesta a la efervescencia política de la juventud europea y a las directivas gubernamentales de crear espacios de participación y diálogo social. En el segundo, el arte sociológico se muestra heredero del arte conceptual, del arte que es reflexión de sí mismo, que se interroga sobre su función social y superación del mismo al plantearse

ya la socialización de la creatividad en un plano simbólico y globalmente en el terreno de la utopía.

A principios de 1986, el director del Museo Sívori de la ciudad de Buenos Aires me comentó su proyecto de realizar un evento titulado *Yo amo* (documento 101), que constaría de la exhibición de la respuesta gráfica a ese tema dada por diferentes sectores de la población. En este caso, el museo se haría cargo de la función de animación cultural y de comunicación con públicos activos y potenciales. La entrevista con su director da cuenta de ello. En un país con poco desarrollo museológico como la Argentina, que posee colecciones escasas y cuyos museos han quedado en manos de los sectores menos progresistas, *Yo amo* intenta marcar el paso de la dictadura militar a la democracia (1983), concitando la atención y compromiso del público con programas abiertos y participativos.

Once años ante cuando ese mismo país peleaba por un gobierno y una cultura popular, el pintor Carlos del Perál (documento 102) veía los museos europeos como centros de prestigio donde el arte era mostrado como trofeo del vencedor-poseedor y tomaba conciencia de la actitud dependiente de tantos artistas e intelectuales latinoamericanos a quienes proponía luchar por la liberación en el campo cultural, en el terreno de los museos. Se pregunta también si no será posible un arte para todos, la creatividad de todos, el hombre nuevo.

La experiencia pensada para el Museo Sívori retorna once años después esas inquietudes en cuanto a la creatividad de todos. Con respecto a un arte para todos, creo que en una sociedad de clases y pluricultural, tiene más sentido



inicio

índice

menú

salir

plantearse espacios donde esas diferencias sean reconocidas, donde los conflictos sociales y simbólicos no se oculten.

El teórico Jean Benoist (documento 103), en 1973, señala que en ese momento la impugnación más fuerte a los museos-mausoleo proviene de las corrientes artísticas: la no objetualidad, el arte conceptual y del rechazo a la comercialización del producto artístico comprometen también al museo de arte moderno y su alianza con el mercado del arte.

Al museo-mausoleo Benoist contraponen un museo que permita una visión crítica de la realidad, donde el arte se articule con otras prácticas sociales y culturales, un museo que explique, informe y eduque. En parte, esta posición nos remite al museo soviético de 1932, el que Frederik Antal admiró, y coincide, en términos generales, con la posición de Detlef Hoffman. No plantea rupturas sino aprovechamiento, reorientación de los recursos tradicionales.

La nueva museología: devolver la iniciativa cultural al sujeto. En los últimos diez años, una de las respuestas a la resignificación de los museos viene de la experiencia de los ecomuseos franceses y de la reflexión italiana sobre la relación entre museo y territorio.

La tabla de salvación a la crisis parece asociada a los museos pequeños, locales. Lo que va muriendo es el ideal de museo con colecciones de aspiración universal.

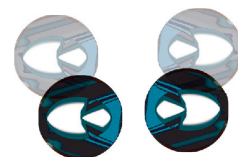
El museólogo Bruno Toscano (documento 104) define su posición respecto de los museos: deben cumplir la función de educación y promoción del conocimiento del presente

y el pasado. Los museos locales, para ello, deben proponer un conocimiento global del territorio al que corresponden. Los enfoques serán entonces pluridisciplinarios desde la historia, el urbanismo, la antropología, etc. Propone criterios para la reorganización de las colecciones: hay que conservar bienes culturales y naturales y no distinguir entre bienes productivos e improductivos. De esta manera la colección local se libraré de las deformaciones estetizantes o histórico eruditas para ser educativas y servir a la planificación regional.

Quizá ésta sea una de las propuestas más ricas. Al romper con el modelo de museo local, como museo de arte o de especialidad, quiebra en buena medida la función hegemónica del museo para ponerlo al servicio de necesidades comunitarias. Todos podemos recordar alguna visita a museos de provincia, a museos locales que exhiben aburridos cuadros u objetos de las familias poderosas de la zona. Poco o nada nos dice sobre la comunidad, menos dice a la comunidad salvo acerca de su exclusión.

La propuesta de Toscano merece atención y reflexión política, además de museológica, porque implica una verdadera descentralización cultural y económica. Mientras una o pocas instituciones metropolitanas decidan la suerte de todos los museos locales, sin respetar su autonomía y motivaciones, poco podrá hacerse al respecto.

En México ha habido más de un intento por promover y defender las iniciativas locales y la participación amplia de la población. El desarrollo o crecimiento de los programas ha sido modificado por los vaivenes políticos. No por ello las propuestas dejan de ser valio-



inicio

índice

menú

salir

sas. Presento el proyecto “Museos locales y escolares” (documento 105) que, aunque ya conocido mundialmente, tiene ricas posibilidades de aplicación en América Latina.

Consiste en estimular a los niños de primaria a aportar a su escuela cosas provenientes de la naturaleza (insectos, plantas, minerales, etc.) o de cultura (fotos, documentos, maquetas, etc.) en particular de su entorno local. Con la ayuda de los maestros preparados como promotores culturales realizan investigaciones acerca de los objetos, los clasifican conservan y documentan. A partir de entonces realizan exposiciones e intercambios con otras escuelas de su localidad o del país. El conocimiento de su medio y también de la actividad museológica se hacen más profundos.

Iker Larrauri promovió estos museos desde la dirección del Instituto Nacional de Antropología e Historia en los setenta. En 1986 ya desde su actividad privada, duda de sus bondades porque no tiene el impulso que tenía el programa años atrás (documento 106). Sin embargo, el programa es bueno y, como para cualquier otro, su aplicación requiere una coyuntura política adecuada; quizá este tipo de museos podría llevarnos a la propuesta de Bruno Toscano.

El primer texto de Hugues de Varine (documento 107) en esta sección define el concepto más importante para la democracia: el de iniciativa cultural, contrapuesto al de consumo pasivo y al de animación cultural. El decía esto cuando ya se había embarcado en la experiencia de los ecomuseos, es decir, cuando vislumbró el valor de esos nuevos espacios flexibles, abiertos a una relación de fuerzas diferente a la de los museos tradicionales, cristalizados en su función hegemónica.

Por una parte afirma que un museo es reflejo de la clase social que lo crea y desea para el futuro un museo que sea obra colectiva donde todos los sectores sociales ocupen un lugar. Valgan aquí dos comentarios: la primera aserción, por correcto que sea el acercamiento, no toma en cuenta las contradicciones existentes, los cambios en la relación de fuerzas del campo político que repercuten en los museos (la expansión, algunas aperturas educativas, la consideración del público y sus necesidades o la contracción, la imposición más directa de poder).

En segunda instancia propone la armonización social en una sociedad de clases (véase documento 114). ¿Acaso un museo surgido de una participación múltiple reflejaría el estado dinámico de la lucha de clases?

En 1976 Hugues de Varine (documento 111) analiza las tendencias de los museos en ese momento y sobre ello hace propuestas. Detecta la necesidad de un enfoque multidisciplinario en los museos, así como desde 1968 sucede en algunas universidades. Propone levantar la clausura de cada disciplina en edificios separados, y hace énfasis en la diversidad de objetos e información que requiere la presentación de un tema (no de una serie de objetos) para que esté en consonancia con la vida. Señala la importancia de atender a todo tipo de público y de lograr que el museo sea accesible en diferentes niveles y de que los usuarios participen en la definición de actividades y en la evaluación de resultados.

De Varine pide museos que respondan a preguntas o que al menos nos permitan plantearlas. Preguntas relacionadas con nuestros problemas sociales: urbanismo, luchas sociales, alimentación, etc. Para ello, el



inicio

índice

menú

salir

museo debe extender su espacio de acción y responsabilidad.

La propuesta del autor es que el museo considere como parte de su responsabilidad moral e histórica, más allá de los aspectos económicos o legales, los objetos, edificios y problemas de un área urbana o rural de limitada. El alcance de su acción sería así mucho más amplio tanto en investigación como en servicio educativo e informativo y en el cuidado de lo que vale la pena preservar.

Lo que se perfila como nueva museología en los ochenta ha surgido de la experiencia de los ecomuseos. Georges Henri-Rivière, su primer impulsor redondea en 1980 la definición que incluimos (documento 108).

En un artículo de 1979, De Varine (documento 109) expone con entusiasmo los éxitos del ecomuseo. Ya no hay sólo edificio sino territorio; la colección es todo lo que contiene el territorio; el público es la población, y al mismo tiempo son actores, consumidores y conservadores.

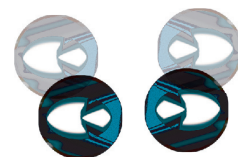
No se trata, señala el autor, de una utopía revolucionaria sino de una realidad actuante, fuera o contra las estructuras oficiales. En 1985 (documento 110) modera su entusiasmo y visualiza las contradicciones y confusiones de la práctica.

Se citan varios textos de este autor porque resultan útiles para comprender el desarrollo, el crecimiento de un museólogo. Cómo él mismo creó o se aferró a opciones que parecían panaceas y no lo eran, que prometían la revolución y en realidad sólo eran un paso más sofisticado en la función hegemónica

del museo o bien una apertura transitoria a la democracia. Y estas comprobaciones han afinado su sentido crítico y la generosidad de sus propuestas.

El crítico Jean Clair, en 1984, también se muestra entusiasta y relata la historia del ecomuseo francés Creusot (documento 112), la novedad de sus principios, la posibilidad de democracia cultural o de cultivar la democratización, como él prefiere decir. Sin embargo, ya en 1978, una nota crítica firmada P.L.N. (documento 113) publicada por la revista *Histoire et critique des arts*, advertía sobre el liberalismo de la propuesta del ecomuseo: despoltización de la población, priorización de asuntos científicos, técnicos, en detrimento de la situación concreta de la clase obrera, y tendencia a la hegemonía sobre la acción cultural de la región.

En 1985, François Hubert rehace la historia de los ecomuseos (documento 28) e intenta un análisis crítico (documento 114). Y es particularmente interesante porque asocia el carácter de estos museos a sus fuentes económicas y a las dependencias y en consecuencia fragilidad que su situación les acarrea. Este autor y Hans Haacke son los únicos que se atreven a abordar este aspecto de la vida de los museos. Los ve atrapados entre la nostalgia de un pasado mítico y un futuro utópico, en un presente que lejos de ser subversivo trata de lograr el consenso de todas las capas sociales. Reconoce la riqueza de su función de animación cultural pero detecta el distanciamiento de la realidad por falta de confrontación entre una interpretación científica (por ejemplo, a través de la organización de una exposición permanente como piedra angular del museo), y la visión que los habitantes tienen de sí o quieren tener



inicio

índice

menú

salir

(las pequeñas exposiciones temporales hechas sin ayuda externa).

Aunque en México la situación de los nuevos tipos de museos (escolares-locales) sea diversa, creemos que los criterios de análisis de Hubert son válidos para explorar qué pasa en nuestro país al respecto. Es en realidad un trabajo urgente evaluar sobre el terreno los logros y problemas de los museos de los últimos años en México, y la respuesta de la comunidad y de las autoridades políticas, entre otras cosas.

El yugoslavo Tomislav Sola (documento 115) centra su atención en lo que considera la necesidad prioritaria del presente: la identidad. El fin del museo sería comunicar experiencia para crear sensibilidad ante los problemas que nos rodean, sobre todo el de la identidad. Para él, la función de comunicación abarca la de educación, que resulta más específica.

Así como De Varine propone museos con enfoque multidisciplinario que permitan entender realidades complejas. Sola plantea su función, de comunicación multidimensional, la que nos ayude a comprender problemas, a cambiar nuestra relación con la naturaleza y por lo tanto a renovar la cultura. Compárese ese texto con la función que Mario Vázquez le atribuye al museo (documento 63).

Con una orientación similar, pero más profunda, Alberto Cirese, antropólogo italiano especializado en el estudio de las culturas subalternas y del folklore de su país, dedica varias páginas de su trabajo *Objetos, signos, museos* a reflexiones teóricas y propuestas prácticas acerca de los museos de cultura popular o folklóricos (documento 116).

Su punto de partida es conocido: los museos son mausoleos, no logran siquiera imitar el dinamismo de la vida, a pesar de la cantidad de recursos y de trucos ya inventados. La originalidad de su visión es que afirma que en realidad no deben imitar la vida real sino crear una vitalidad propia del museo con un lenguaje específico. En su propuesta, el dinamismo se obtendría a partir de diversos recursos: una concepción museológica clara por temas o materias, por funciones, por categorías de costumbres; la investigación y discusión constante de estos criterios; la utilización de los medios audiovisuales y gráficos a fin de trasponer hechos y procesos de la vida al lenguaje museográfico y la utilización de todas las técnicas disponibles para evitar la pasividad estéril del visitante (copias de objetos manipulables, esquemas tridimensionales de mecanismos, bancos de datos acumulados por vía electrónica o manual, etc.).

Es probable que éstos y otros recursos mencionados hayan sido utilizados por numerosos museos con base en intuiciones más o menos acertadas. Sin embargo, es necesario recalcar la claridad y coherencia del planteamiento teórico de Cirese: “El museo tiene un lenguaje que es un metalenguaje en relación con los datos empíricos” y sus posibilidades de aplicación a otro tipo de museos.

Creo que el autor mismo no valora lo suficiente el alcance de su propuesta cuando dice que los museos de arte pueden prescindir de estos recursos. Para él es prácticamente lo mismo un cuadro colgado en un muro de palacio, iglesia, casa o museo porque lo similar es el hecho de estar colgado, expuesto. En cambio un telar que era usado para tejer en un taller, le resulta muerto en el museo porque no se



inicio

índice

menú

salir

lo utiliza en su función práctica. Pienso, por el contrario, que lo que un museo de arte podría, por ejemplo, mostrar es el uso simbólico diferente de las obras según su etapa histórica y su contexto —religioso, cortesano, burgués, etc.— y las relaciones que las artes plásticas mantienen con otras esferas artísticas y con la tecnológica, económica, política, etcétera.

En cuanto al uso de medios gráficos y audiovisuales, conocemos sus ventajas y, en lo que respecta a sistemas activos de información y banco de datos, es una línea de trabajo que aún queda por experimentar, pero que no dudo brindaría resultados inéditos a varios tipos de público.

Tomo el enfoque propositivo de Cirese como desafío e invitación a reflexionar acerca de cómo lograr un museo de arte vivo sin tratar de imitar los datos reales de la vida.

En África, el teórico de la cultura Stanislas Adotevi (documento 117) dijo no a los museos en una explosiva ponencia durante la IX Conferencia General del ICOM. Desde una postura althusseriana compara la función autoritaria del museo con la de la escuela. Estas instituciones cumplirían con eficacia la función de someter, lograr consenso y alinear al ciudadano, proponiéndoles una visión deformada de la realidad (visión ideológica). Dice no al museo-mausoleo con objetos desfuncionalizados, banalizados, sin vitalidad, y exige un discurso museológico que dé cuenta de la cultura como desarrollo del hombre y de condiciones dignas de vida. En 1983 el museólogo africano Alpha Oumar Konaré (documento 118) hacía una propuesta de un nuevo tipo de museo etnográfico en

África: destacaba la importancia de la descentralización cultural y la autogestión de los pobladores, y señalaba que lo único que valía la pena tener en cuenta de la museología europea era el sistema de los ecomuseos.

En su artículo de 1985 (documento 119), el mismo autor insiste en ello, pero ya enriquecido por la evaluación de la experiencia del museo regional del Sahel en Gao. La ausencia de participación de la población local y de profesionales con conciencia nacional, entre otros factores, hizo prácticamente fracasar la tarea. Esto permite a Konaré proponer un ecomuseo, pero adaptado a las condiciones africanas (importancia del rito, la familia, las necesidades de subsistencia).

Finalmente, deseo mencionar un caso del que tuve noticia hace muy poco tiempo: el Museo de Imágenes del Inconsciente en Río de Janeiro, Brasil (documento 120). Fruto de cuatro décadas de talleres de expresión plástica en el interior del hospital psiquiátrico estatal, se convirtió en museo por necesidad real, por demanda reiterada de productores y usuarios inmediatos: esquizofrénicos-artistas, capaces de generar cantidad de obras reconocidas en el nivel internacional y médicos e investigadores para quienes el estudio de esa producción significa aumentar las posibilidades de curación de los enfermos. Este museo está físicamente ubicado en el hospital, y abierto al público. Ha sobrevivido a la falta de apoyo político y económico. Se trata de un museo pequeño gestado de abajo hacia arriba, para dar respuesta concreta a problemas locales de una comunidad con objetivos comunes.

He seleccionado dos caminos para presentar el tema de las alter nativas: el cuestionamiento



del museo tradicional desde su interior y las propuestas de la nueva museología.

En el primero, se registra esa actitud crítica que prospera en Europa a partir de mayo del 68, cuando se señalaba la distancia entre museo y vida, entre artista y creatividad colectiva, entre concentración de poder y participación. En el segundo, se incluyen las experiencias de los ecomuseos franceses, de museos locales y escolares mexicanos, y las propuestas que a partir de allí inicia la nueva museología. Ésta

reconoce su origen en las recomendaciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972 y en los ecomuseos. La nueva museología elige el ámbito provincial, los museos pequeños, la iniciativa comunitaria compartida con la del poder, y de alguna manera abandona los grandes museos metropolitanos que, hasta ahora, se han resistido a cambios radicales. En las secciones anteriores han surgido varias propuestas que es preciso tener en cuenta, pero quise reservar, para este espacio, las reflexiones más abarcadoras.

inicio

índice

menú

salir



La herejía: desacralizar el museo tradicional

inicio

99. *La calle, forma de vida comunitaria*

índice

Irmeline Lebeer. “La rue au pouvoir” en *L’art vivant*, núm. 32, agosto-septiembre de 1972, p. 13.

menú

Es el título de una exposición piloto que se puede ver hasta el 6 de agosto de 1972 en el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven. Se necesitaron siete años para que viera la luz...

y el realizador (a los que el museo dedicaba hasta aquí exclusivamente su atención) no son los únicos afectados hay que tomar en cuenta también al usuario: sin él la calle recuerda a un teatro sin actores (a un decorado vacío). Cada uno de nosotros participa en la calle como acontecimiento y es la razón por la que ella está hecha *por todos y para todos*, y resulta del comportamiento de una colectividad, siendo ella misma una condición de ese comportamiento. Por eso la calle y las diversas formas de la vida social se unen estrechamente y determinan mutuamente sus oportunidades de desarrollo.”

salir

En su textura misma esta exposición plantea un problema fundamental. ¿Al tomar por tema la calle el museo de Eindhoven (pero podría ser cualquier otro intentado por una exposición temática de este tipo), no se sitúa fuera de su campo de acción propio. Tal interrogante reenvía al cuestionamiento del museo bajo su forma tradicional, plantea la necesidad actual de hacer del museo un lugar de toma de conciencia sociocultural. Para un director progresista como Leering, el tema de la calle, consecuencia y condición de “vivir juntos”, es particularmente propicio a tal toma de conciencia: “Puesto que cuando se trata de dar su forma a la calle el que la concibe

Gracias a la fotografía, a las proyecciones de diapositivas y de video, la exposición del van Abbemuseum presenta una muestra extremadamente rica de las formas que asumieron, en el tiempo y el espacio, las aglomeraciones



inicio

índice

menú

salir

humanas, así como del lugar que en ellas tiene la calle: desde el territorio de caza, sin calle específica, de los tinitequila de Groenlandia Oriental y desde las aldeas indígenas del Surinam, accesibles sólo por mar, hasta los rascacielos de Manhattan; desde los suks tunecinos, bullentes de vida, hasta las columnas fascistas que desfilaban en filas apretadas en los Juegos Olímpicos de Berlín; desde los caminos de que se valen los cultivadores de arroz en el sudeste asiático hasta las avenidas flanqueadas de carteles de Leningrado; desde la *piazza* de las ciudades de Europa Meridional hasta los campos de refugiados de Calcuta; desde los campesinos chinos, en cuclillas sobre la vereda en medio de sus productos, hasta el supermercado estadounidense donde el consumidor es librado, solitario, al asalto de la mercancía; se nos muestran también procesiones en Sevilla y ahorcamientos públicos en Amman, carreras de ciclismo en Varsovia y el carnaval de Anvers, los hippies en las plazas de Amsterdam y las calles desérticas de las ciudades-dormitorio...

Entregada a la ola continua de los automóviles, la calle en las ciudades modernas perdió su carácter de lugar privilegiado de la intersubjetividad. Según Rudolf de Jong varios factores contribuyeron a cambiar su fisonomía: la aparición de las veredas, acantonando al peatón sobre un costado de la vía pública, el entubamiento y el secado de cursos de agua en provecho de la circulación, la instalación de vías férreas (trenes y metro), que crearon "calles en la calle", el tendido de cables y el advenimiento del automóvil haciendo retroceder a todas las demás funciones económicas y sociales a un segundo plano. Al mismo tiempo desaparecían los niños y los árboles, diversos oficios (cantantes,

vendedores ambulantes, saltimbanquis, mendigos), las fiestas y los desfiles, los animales y los puestos móviles (herrereros, zapateros), reemplazados por las fachadas ciegas de los bancos y de los edificios de oficina.

Renacimiento de la calle

En su análisis del desarrollo socioeconómico de la calle en los siglos XIX y XX, De Jong comprueba que la calle se ha convertido, durante los sesenta, en el lugar activo y privilegiado de acciones políticas y culturales: sentadas, happenings, provocaciones, etc... demostraciones que le han devuelto su función social de lugar de encuentro o de fiesta pero que provocaron, en todas partes, una represión severa. En todo momento, por lo demás, las autoridades desconfiaron de la calle, de sus excesos y de sus desórdenes, anunciadores de cambios profundos. La realeza absoluta encarna en la distancia que toma con la calle y en sus edificios represivos como el Steen en Anvers, la Torre de Londres, la Bastilla en París. La democracia nació en la calle, sobre la plaza pública...

La exposición de Eindhoven nos ayuda a comprender la importancia de un tema como el de la calle si se quiere tomar con ciencia más aguda del futuro de nuestras sociedades. Tiene el mérito de no proponer tesis: la documentación se ofrece tal cual al espectador y no sirve de ilustración a juicios implícitos. También el museo se transformó en foro donde legiones de jóvenes pasan horas mirando y discutiendo. Es fundamental, puesto que son esos mismos jóvenes quienes tendrán que inventar mañana las nuevas formas de la vida comunitaria, y quienes lograrán tal vez darle un nuevo rostro a la calle.



inicio

índice

menú

salir

100. *El aporte del arte sociológico*

Hervé Fischer *et al.* *La calle ¿a dónde llega?*
México, Arte y Ediciones, 1984.

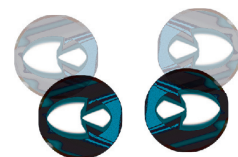
¿A dónde llega la calle? ¿A dónde llega un museo? ¿A dónde llega esta experiencia? ¿A dónde llega el arte en nuestra sociedad, y la sociedad misma? ¿A dónde llega nuestro mundo, corriendo de prisa y de cabeza? Se consideró todo el evento como una serie de preguntas sobre el arte, sobre el mundo y sobre la experiencia misma. Siempre el arte sociológico trabaja para comprometer al sistema social, excluyendo las respuestas prefabricadas que instituye y di funde la ideología dominante. Trabaja con el signo de interrogación, no para dilucidar una respuesta sino para activar las preguntas fundamentales.

La idea animadora de esta experiencia fue: el arte no es solamente cuadros, sino también la imagen de nosotros mismos y del mundo; imagen que invita a la contribución personal, a hacer un retrato imaginario del mexicano

pintado colectivamente el cual, después de haber analizado las respuestas recibidas, podría formar la propia imagen como reflejada en un espejo.

Cerca de dos millones de personas pasan frente al Museo de Arte Moderno cada fin de semana para disfrutar su tiempo libre y gozar el Bosque de Chapultepec. Las familias entran al Bosque por el Monumento a los Niños Héroe. Todos pueden ver la fachada de estilo internacional —aluminio y vidrio oscuro— de la galería del Museo, pero normalmente poquísimas personas entran.

Era cuestión de romper con la idea de que un museo es un templo sagrado. No hicimos el evento para el público que normalmente visita el Museo sino para el gran público mexicano que va de paseo al Bosque de Chapultepec...



inicio

índice

menú

salir

La meta fue convertir en actor principal del evento al gran público de México; todos fueron invitados a entrar, pero no para recorrerlo en religioso silencio, sin tocar nada, sin mover el aire siquiera; no para admirar la obra de grandes pintores. Esta vez fue para sentirse bien, hablar, expresarse, demostrar su propia creatividad, y después opinar sobre su propia expresión.

Porque la democratización cultural no es la difusión para todos del arte de los privilegiados de la sociedad, los que establecen y justifican “espiritualmente” un poder político. No, es el acceso de todos al poder de creación cultural y al reconocimiento de su dignidad y de la creatividad propia de cada ser humano, por parte de las instituciones de Estado. Por eso fue importante hacer este evento en el Museo de Arte Moderno, erigirlo como símbolo y portavoz de la idea de meter la calle en los museos.

Para favorecer la desinhibición del comportamiento del público que en general no entra, o entra con un respeto pasivo, se necesitó cambiar la fachada del Museo y el ambiente general del “templo”. Lo transformamos en una “calle imaginaria” con eventos que crearan un clima festivo...

Entrar al Museo por la galería, o sea por la calle Gandhi, significaba encontrar lo siguiente: un ring de “lucha por la vida” con carteles populares y una pareja de cartón bailando; enfrente, una mampara con las respuestas dadas por el público a la pregunta ¿qué es la sociedad mexicana?, a partir de la encuesta hecha en el suplemento político del periódico *Uno más uno*. Luego había siete espacios, cada uno con un mural preparado por artistas mexicanos y frente a cada uno de ellos, un muro en blanco que progresivamente se iba poblando de textos,

comentarios, reacciones, dibujos debidos a la participación de los visitantes.

En estos muros en blanco habíamos colocado una o dos preguntas por tema. En el de la prensa: ¿qué te gustaría ver mañana en la primera plana del periódico que lees? En el de la multitud: ¿cómo la representas y observas? Propón el cambio de nombre de la calle donde vives. En el de la naturaleza: ¿cómo se integra en ti? ¿Qué efecto te produce el Bosque de Chapultepec?

En el del pasado y el futuro personal y nacional la orientación fue distinta: ¿qué piensas y cómo te gustaría representarlos? También había una invitación a dibujar monumentos imaginarios para colocarlos en las plazas o calles de las ciudades del país.

En otra área se colocaron los aparatos de televisión, invitando al público a dibujar las imágenes que prefieren de la televisión y a contestar la pregunta: ¿qué te gustaría ver mañana en la televisión?...

Los carteles de la entrada y el ejemplo constante de muchos visitantes que dibujaban o escribían, eran una invitación a que todos eligieran los temas que les interesaba y buscaran el espacio disponible para expresarse.

Una cinta magnética ubicada bajo la escalera emitía ruidos intensos, típicos de la calle, estimulando al público a continuar su camino a través del pasillo. La cinta contenía ruidos de calle y de la naturaleza. La música se produjo pensando en una señalización sonora con la que apoyar y reforzar el dispositivo visual. Era música aleatoria y concreta. Evocaba el medio ciudadano y el natural, oponiéndolos.



inicio

índice

menú

salir

Al bajar las escaleras, ya en la calle imaginaria, se encontraba a mano derecha la entrada al “Supermercado imaginario”. Allí se podían dibujar envases pintados de blanco y modificar imaginariamente la realidad mercantil. Siguiendo la línea amarilla por el pasillo se encontraba un coche desvencijado y volteado, más lejos, otro pintado de amarillo con rayas negras, también inutilizado. El espacio central del Museo, a continuación, ofrecía un carácter festivo debido a las banderas de papel picado que lo atravesaban.

En el trayecto de la calle habían dispuesto mamparas con papel y crayones que, por decisión del público se fueron convirtiendo en el “muro de las frustraciones”. Los fines de semana, los visitantes encontraban artistas de teatro y danza, artistas callejeros, faquires, merolicos, y muchos otros personajes de la calle. Los eventos especiales animaban el evento central ya que el arte no debe ser únicamente pintura o escultura, sino también música, movimiento del cuerpo, representación teatral, expresión verbal y escrita...

El público como actor principal del evento

Mejor dicho: los públicos. Considero por supuesto al gran público como actor principal; pero también a los intelectuales críticos o privilegiados, que apoyaron o atacaron el evento y que han desempeñado muy bien el papel importantísimo de animar la discusión

pública sobre la función del arte en la sociedad. Les quiero agradecer aquí sinceramente a todos, periodistas, escritores, artistas, enemigos y amigos. Fueron actores de la “calle imaginaria”. Sin duda. Además lo sabían.

Lo sabían tanto como los miembros activos del colectivo mismo de trabajo, artistas, músicos, actores, obreros, poetas, fotógrafos, juglares, cantores, bailarines, estudiantes de arte y comunicación, amigos, y el equipo del Museo de Arte Moderno con el extraordinario esfuerzo que realizó. Un evento social imaginario necesita un nivel de creatividad, de energía, de convivencia, que nunca se podría lograr sólo como artista individual por eso es siempre el arte sociológico trabajo colectivo: el colectivo hecho con los amigos de trabajo y con el público-actor.

...Sin que el arte sociológico pretenda cambiar la sociedad — osaría creer en una eficacia tan grande del arte?—; consiste, sin embargo, en interrogar a la sociedad con dispositivos muy reales (la apertura popular del Museo de Arte Moderno, por ejemplo), pero utópicos, en el sentido de que la institución duradera de esos dispositivos implicaría cambios globales reales y profundos de la sociedad, para los que ésta no está ni preparada ni dispuesta...

Evidentemente, nos interesa la imaginación social. A partir de un análisis de lo que es, podemos intentar acelerar evoluciones que nos parecen moral y políticamente deseables...



inicio

índice

menú

salir

101. El público como realizador

Graciela Schmilchuk. Entrevista con Hugo Monzón, director del Museo Sívori, Buenos Aires, enero de 1986.

En 1986 haremos una exposición que se llamará “Yo amo”. Intervendrán expositores no artistas, coordinados por artistas. Será un conjunto heterogéneo de amas de casa, empleados de oficina, profesionales, comerciantes, estudiantes en general. Cada uno contará con 2.5 metros lineales para expresarse, dibujando, pintando, esculpiendo.

El tema consiste en expresar afectos, aquello que realmente está en la vida de relación o en la vida diaria.

Los trabajos se realizan antes y se exponen en la muestra. Se piensa que también habrá trabajos de conjunto de una escuela de provincia.

Además, durante la muestra, habrá jornadas de manifestación libre por parte de la gente.

Se pretende mostrar y demostrar que todo el mundo puede expresarse, muchos de manera contundente, y también escucharse. Esto acercará al museo a otros grupos humanos que en general no asisten.

...Sin embargo, siempre caemos en contradicciones, por que hacemos “Yo amo” y al mismo tiempo armamos una exposición convencional... entonces hay que llegar al fondo de la contradicción y ver cómo manejar las cosas para que el público de una de esas exposiciones se sienta también cómodo con la otra...



inicio

índice

menú

salir

102. *Por una cultura nueva*

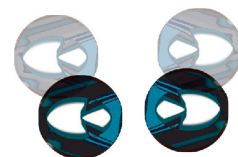
Carlos del Peral. “Costumbres burguesas. Los museos y la cultura del vencedor” en *Crisis*, núm. 11, Buenos Aires, marzo de 1974.

Centros de prestigio, verdaderos santuarios donde se omite el contenido histórico de lo que se muestra. Si los museos son la casa de las musas, a Clío, musa de la historia, no la invitaron. Los catálogos describen tautológicamente las imágenes hasta el agotamiento, pero raramente informan cómo era usado el objeto cuadro. El sistema de valores en que estaba y está inscrito, las relaciones económicas que lo fundan, su significado histórico y social para el autor y para el espectador.

Los artistas de todo el mundo concurren a estos centros de prestigio —también a las bibliotecas y las editoriales— en viaje sacramental, como lo llama David Viñas destacando su carácter de santuarios. Para sacralizar su obra el autor asiático o sudamericano viene a Europa. El hindú en el Museo de Fusileros Británicos; el golés en el Museo Belga de Tervuren; el

mexicano y el peruano en el British Museum; el egipcio en los museos de toda Europa; cualquier latinoamericano en el Museo de las Américas de Madrid —pueden recuperar aquí su propia historia, pagando apenas unas pocas monedas más. Su propia historia en un contexto culto. Luego volverán consagrados a sus países, para ratificar por una nueva generación su dependencia cultural y minar las bases de todo posible apoyo intelectual a los movimientos nacionales de liberación. Porque ¿para qué liberarse, de qué o de quién liberarse si no se tiene enfrente un enemigo agresivo sino un calmoso bien supremo que es la medida de todo: la cultura?...

Los museos de Europa están, sin embargo, llenos de cosas bellas y valiosas. Sólo que estas cosas se muestran como trofeos del vencedor y totems de su prestigio. La pintura es, acaso, la deyección



cromática de la antropofagia. ¿No contiene otras posibilidades? ¿No es posible un arte para todos, la expresión de la creatividad de cada persona, rica y libre como las flores? Desde luego, el hombre nuevo, el arte nuevo, la cultura nueva. Pero el hombre nuevo no va a nacer espontáneamente ni podemos cerrar los ojos hasta que aparezca, lejos y ajeno. Querríamos terminar con una precisión: el rechazo absoluto de la cultura burguesa con

firmaría en última instancia su carácter falsamente absoluto, nos ubicaría irónicamente dentro de las pautas culturales burguesas. Y un camino: así como los ejércitos de liberación enseñan que las armas del enemigo son buenas cuando son buenas, elegir y tomar libremente lo que convenga al desarrollo de la conciencia de los pueblos, única fuente de respuestas para los interrogantes de una nueva cultura...

[inicio](#)[índice](#)[menú](#)[salir](#)

inicio

índice

menú

salir

103. *¿Rechazo a los objetos o rechazo al museo?*

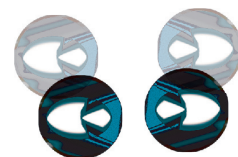
Jean Benoist. “De l’Anti-oedipe à l’Anti-musée. L’arrivée des nomades” en *L’art vivant*, núm. 35, diciembre de 1973-enero de 1973.

El cuestionamiento más temible del espacio cerrado del museo viene del exterior, cuando las tendencias del arte contemporáneo rechazan el juego de la adquisición privada, de la colección y el circuito de la donación y la venta...

Actualmente, la impugnación del espacio del museo se hace en nombre de una interferencia de géneros y códigos, como transgresión de la división del trabajo entre los diversos medios, pero la ironía proviene sobre todo del rechazo del objeto como materialidad opaca apropiable: cuando Christo envuelve paisaje o Barry Flanagan expone reflejos en un espejo irregular ya no se trata de adquirir, poseer o intercambiar obras... los artistas rechazan no sólo el culto de su objetividad sino sobre todo la objetividad empírica de su producto.

No se trata de demoler el museo, de calumniarlo, ¿dónde, sin él, se harían las confrontaciones de las obras, en qué espacio y en qué playa de la historia sucedería el remitirse —abierto o cerrado— de unas obras con otras?... Sin el museo, sin la exposición, ¿dónde se realizarían esos encuentros pacientes con la escritura de las obras, preludeo de la generación de trabajos futuros? Esos grandes cementerios de la historia no sólo son escenario de estériles necrofilias... constituyen el archivo viviente... el fruto de una lenta y dura lucha de clases, la lucha paciente... contra la avidez del coleccionista privado...

Es posible que, como la burguesía descrita por Marx en el *Manifiesto*, antaño clase revolucionaria ahora explotadora, el museo se haya



convertido en el lugar del encierro paranoico y tiránico, la gran acumulación que agota al arte actual...

En el caso de las exposiciones contemporáneas... se acercan unas obras a otras en su materialidad significativa; se confrontan idiomas, se descifran relaciones, no se hace homenaje teológico a la sacrosanta figura de una subjetividad y esto es bueno.

¿Pero cuántas excepciones hay de este tipo,

frente al museo mausoleo donde se desarrollan oscuros diálogos con queridos desaparecidos o la vieja farsa de la simpatía con el autor...?

Hay que... explicar, informar, mostrar obras falsas frente a obras auténticas... despertar el arte de su gran muerte embalsamada: resurrección de los pequeños maestros... fragmentación del teatro de la obra, lectura de las intertextualidades iconográficas en la articulación de las diferentes artes entre sí y con el resto de las prácticas sociales y culturales...

inicio

índice

menú

salir



La nueva museología: devolver la iniciativa cultural al sujeto

inicio

104. Bienes culturales y bienes naturales

Bruno Toscano. “Musée locale et territoire” en *Histoire et Critique des Arts*, núm. 7-8, diciembre de 1978.

índice

Hace diez años se escribía: “La Pinacoteca de Spoleto, a la espera de una revisión radical y de un acondicionamiento definitivo, conserva el aspecto caótico ‘cordial de una colección de cuadros envejecida e íntima’. Era mostrar una benevolente simpatía hacia el carácter de una colección pública que, hoy, no tiene ninguna razón de existir. Durante esta década no hubo ninguna revisión, ningún acondicionamiento, y la Pinacoteca se ha vuelto más decadente, más absurda que nunca. Se ha vuelto, simplemente, inútil... No llena en absoluto sus funciones de educación, de promoción del conocimiento, respecto de una colectividad lo más extensa posible. Funciones que hoy deberían ser predominantes para una colección pública de objetos y de obras de arte. Ellas tienen ante todo por fin la comprensión del presente al mismo tiempo que el conocimiento del pasado y deben prevalecer sobre toda otra función, ya sea la información

general de grupos de turistas teleguidados o bien la información especializada reservada a los técnicos “del oficio”. La primera cualidad que hay derecho a pedir a una colección de arte local, para que cumpla su rol de educación y de promoción, es una presentación de los objetos que esté en relación con el dinamismo histórico del territorio al que pertenece. Exponer un fresco desprendido de una iglesia de los Apeninos no significa gran cosa si no se busca reconstruir, mediante una visualización clara, aunque sea simplificada, el marco al que se refiere. El fresco no es sino uno de los datos —a veces de una calidad bastante modesta—, sólo comprensible si no es aislado del conjunto de los otros elementos dados que hallan su fuente en la historia, la economía, el urbanismo, la antropología, y que son el punto de referencia para un conocimiento global (único posible) del territorio.

salir



inicio

índice

menú

salir

La colección local bajo forma de museo, acumulación de obras de arte que no funcionan sino de manera estética, no tiene ningún sentido. Por lo demás no podría ser constituida en ninguna parte de Italia —y con mayor razón fuera de Italia— a falta de materia prima. En el sistema actual tal colección, fundada en la disparidad, la desigualdad, la cultura concebida como un privilegio, no haría sino mantener la disparidad, la desigualdad y los privilegios. Si se puede hallar una justificación histórica a las colecciones privadas, en tanto que selección efectuada con un fin de prestigio de clase, de cálculo económico o de gusto de privilegiado, no se encuentran en absoluto, por el contrario, en las colecciones locales públicas, puesto que están fatalmente desprovistas de toda implicación educativa que pueda concurrir a la comprensión del lugar y de su cultura. De ese lugar a cuyo conocimiento están destinados no sólo los signos considerados tal cual de modo absoluto, sino justamente los signos en tanto “signos del lugar”.

Parece pues legítimo el deseo de que con motivo de una revisión y de un acondicionamiento —que no tardarán demasiado, esperémoslo— se pueda abrir camino un nuevo enfoque de las colecciones públicas de Spoleto. Un enfoque que remita al contexto más comprensible, de modo que pueda presentar a la “obra de arte” junto a la simple expresión de la actividad artística, el objeto artesanal, el instrumento de trabajo, el testimonio visual de la vida cultural y económica, el plano de la ciudad, el plano vial, el mapa agrario... La museografía local (y no sólo local) en el campo medieval y moderno tiene todavía mucho que aprender de un enfoque interdisciplinario que caracteriza a las mejores colecciones arqueológicas, en la propia Italia (piénsese

en las de “Roma medio-republicana”, en Villa Caffarelli, desgraciadamente temporaria)... o del pragmatismo muy civilizado que es visible en di versos museos de Europa del norte (por ejemplo en Leyden, en los Países Bajos).

Sólo gracias a una transformación de esta naturaleza el museo local podrá hallar su verdadero rol: liberándose de las tareas de simple conservación (tareas, por lo demás, que cumple mal, puesto que es habitual que el propietario no conserve sino el bien al que está en condiciones de asignarle una función precisa) sin dejar de promover la aptitud de los bienes así conservados (aptitud que no existe aún más que en estado latente) para contribuir al enriquecimiento cultural del ciudadano, al perfeccionamiento de su proceso de formación, a su educación. Así enriquecido y humanizado, el museo podrá verdaderamente realizar, en el proceso de formación de la personalidad, un momento de experiencia concreta de la historia que será restituido mediante ejemplos visuales cargados de sentido, a los que la posibilidad de una verificación precisa sobre los lugares añadirá ese toque de existencialidad incisivo y probatorio que está casi siempre ausente en la historia verbalizada. Es evidente que es justo en ese orden de vínculos que se desembocará en una relación naturalmente integrada entre escuela y museo...

Pero hay otra serie de exigencias, especialmente sentidas hoy, a las que el museo, así transformado, no dejaría de responder. El uso especulativo del suelo, la lógica de la rentabilidad, de la productividad, del consumo, asumieron tal amplitud, incluso en nuestro país, que llegaron a comprometer la supervivencia misma de la ciudad en tanto espacio habitable y amenazaron los equilibrios



inicio

índice

menú

salir

frágiles del medio natural. La transformación de todo objeto en mercancía no perdonó a los bienes culturales. Con cinismo, este proceso reconoció un terreno favorable en las zonas de subdesarrollo engendradas por los desequilibrios del sistema, cuya expresión también son. Atengámonos a ejemplos que nos son próximos, como los aires de montaña de Spoleto o del “nursino”. El abandono progresivo del territorio y la dispersión de las aglomeraciones humanas sólo llevaron en proporciones despreciables a una mejor redistribución de los bienes culturales diseminados y en peligro. A partir del momento en que ya no toman el camino de las colecciones públicas, o bien se los deja agonizar sobre el lugar o, en medida mucho más importante, siguen el camino de enajenación ilegal por parte de los cuidadores, los religiosos o los ladrones organizados...

Pero debemos enseguida precisar cuidadosamente que ni siquiera una redistribución de los bienes entre los coleccionistas lo cales con el fin de conservarlos podía ser aceptada sino como medida de emergencia. Una reorganización de las colecciones locales en el marco de la instauración de una relación correcta entre el museo local y su territorio no puede apoyarse sobre un estado de facto aceptado pasivamente. Lo que quiere decir que no puede limitarse a levantar acta de la degradación del territorio y a proteger algunos bienes escapados al ladrón o al traficante. Tal reorganización debe por el contrario ser el fruto de una opción consciente, que pueda contribuir a revertir las tendencias dominantes, siempre en acción. Ella debe volverse una política de los bienes culturales y, en tanto tal, transformarse, a primera vista, en uno de los momentos de la política del territorio, para ofrecer elementos y criterios de

intervención que no podrán ser despreciados por aquellos que planifican en nombre de la comunidad, en la misma medida que no podrán ser despreciados los otros bienes susceptibles de valoración, de inversión y de desarrollo.

No debemos nunca olvidar el aspecto específico que asume en Umbría el problema del desarrollo: es decir, en una región donde la fisonomía del medio, conjunto indivisible de lugares naturales y de lugares históricos, se constituye espontáneamente como complejo de “bienes”, en una acepción inmediatamente económica, en la medida en que implica una apreciación de la “calidad de la vida”, conllevando connotaciones ligadas a conceptos de “inversión” y de “desarrollo” reales. No se puede pensar que la existencia, y aun la posición de tales bienes, pueda crear obstáculos, dificultades a vencer, o incluso que se sitúe frente a las alternativas e imponga opciones restrictivas en ocasión de la actividad de planeamiento. Ello querría decir que no se ha comprendido de qué modo se plantea en una región como la nuestra el problema del desarrollo. Entre las partes del territorio que definimos como bienes susceptibles de ser afectados a la agricultura, a la industria, no tenemos opción; sólo queda identificar los unos con los otros como los objetos principales de la planificación y reconocerlos, cada uno en su campo, como funciones del desarrollo.

Nos parece, por consiguiente, que es preciso rechazar la concepción que distingue, entre los diferentes bienes, los bienes productivos y los que, no siéndolo, son concebidos como “valores” a respetar y a conservar (a condición, por supuesto, de que no sean incompatibles con los primeros). Hay ahí una concepción que, de un modo bastante inesperado, opera en uno de los



inicio

índice

menú

salir

informes oficiales del proyecto de plan de desarrollo elaborado por la región de Umbría, en el que la política de los bienes culturales y naturales es concebida como la necesidad de “salvaguardar grandes valores históricos y del paisaje”, necesidad a la que se opone una política de los bienes “productivos”, frente a la cual deberá mostrar “flexibilidad”. Hemos vuelto pues a la opción entre lo que es más o menos importante, más o menos útil, opción que, por juiciosamente que se haga, nos conduciría hacia “una belleza moderna de nuestra tierra” (categoría idealista que despunta en un texto al que caracteriza, por lo demás, un notable pragmatismo)...

Pensamos por el contrario firmemente que, sobre todo en una región como Umbría, las perspectivas de desarrollo encuentran uno de sus principales ejes en una política territorial que conciba los bienes culturales, junto a los demás bienes, como objetos de inversión productiva en el sentido más amplio de la expresión... La región tiene pues razón cuando se lanza en una empresa consecuente de reconocimiento de ese vasto patrimonio de bienes cuya liquidación en curso, de otro modo, proseguiría hasta su agotamiento antes incluso de

que la colectividad haya podido gozar de ellos.

Es a la luz de este orden de ideas que creemos en la posibilidad de una reestructuración de la colección local. Liberado de connotaciones estéticas e histórico-eruditas predominantes, habiendo abandonado sus tareas de mera conservación para ser elevado a tareas de promoción y de educación, el “museo” podrá convertirse a la vez en un instrumento precioso de conocimiento del territorio, indispensable a la colectividad que planifica, y en un centro de investigación y de participación animado por la conciencia del hecho de que una política de los bienes culturales es al mismo tiempo una política del territorio.

Nos despediremos pues sin lamentarlo de los viejos museos-depósito, de los que Spoleto suministra ejemplos tan característicos, si en el seno de la nueva realidad regional, a través de la cual esperamos aún poder mirar con ojos nuevos viejos problemas, ayudamos a su reconstitución como centros vitales de actividad didáctica y de investigación, y como puntos estratégicos de referencia indispensables incluso para la planificación regional en su conjunto.



inicio

índice

menú

salir

105. *Los niños hacen su museo*

Iker Larrauri. “Los museos escolares, un programa de educación práctica” en *Boletín INAH*, México 1975 y en *Museum*, vol. xxvii, núm. 2, 1975.

Con el propósito de establecer un museo en cada escuela del país, el Instituto Nacional de Antropología e Historia inició en julio de 1972, el *Programa de Museos Escolares*.

El aspecto más importante del programa es que los niños son quienes hacen el museo. Ellos lo organizan, lo montan y administran; pero, sobre todo y principalmente, forman las colecciones.

De esta manera se practican en la escuela actividades cotidianas que hasta ahora parecían reservadas sólo a los especialistas e investigadores: coleccionar, describir y clasificar los materiales que los alumnos han localizado y seleccionado movidos por su afición y gusto; registrarlos y documentarlos para ser agregados al museo y en la disposición de toda la escuela y de su comunidad.

A los promotores del programa y a los maestros se les instruye para que no sean ellos quienes ofrezcan a los niños la información relativa a los objetos; su misión es orientarlos y animarlos para que salgan del salón de clases en busca de esta información entre sus parientes y vecinos, y se relacionen e interroguen a cuantas personas consideren capaces de aportar un dato.

Seguramente, al clasificar sus materiales, los niños les darán nombres comunes en la localidad o los que ellos inventen para identificarlos; de igual manera adoptarán criterios y categorías para agrupar los especímenes que no corresponderán a las clasificaciones más ortodoxas y generalmente aceptadas por los académicos. Al principio, el museo se llenará de objetos disímiles y poco relevantes en una acumulación caótica aparente. Su aspecto sería



inicio

el de un bazar que recibiese indiscriminadamente cuanto la imaginación de los chicos les dictase. Pero todos los grandes y solemnes museos nacieron de la misma manera y en los museos escolares habrá de repetirse, en corto plazo, el proceso de selección, depuración y sistematización que tantos años ha necesitado en aquéllos.

Lo que realmente importa es la participación en el proceso, en la actividad necesaria para la creación del museo. Este, con el paso del tiempo, habrá de perfeccionarse y enriquecerse para propiciar el surgimiento de un museo local, el museo de la comunidad fuera ya de la escuela.

índice

Otro aspecto importante son los intercambios de materiales e información entre los museos escolares. Se ha logrado que estos intercambios lleguen a escuelas que se localizan en poblaciones muy distantes entre sí y no solamente a las cercanas. Los niños de un lugar forman colecciones que envían a otras escuelas y solicitan a cambio algo que les interesa en especial o que necesitan para completar sus colecciones.

menú

Esta actividad se complementa con visitas a las otras escuelas para ver los museos que han formado y en qué lugar fueron colocadas las piezas que se les enviaron.

salir

Durante la temporada larga de vacaciones escolares se organizan reuniones regionales, procurando que los promotores que han trabajado en un área viajen a la reunión en otra distinta. Durante 15 días se revisan colectivamente las experiencias; se hacen proposiciones, se modifican métodos y enfoques, se comparan resultados y se planea el trabajo para

el siguiente año escolar. Al mismo tiempo se imparten cursillos sobre distintos temas que los mismos participantes seleccionan.

El museo cumple, entre otros, con dos propósitos fundamentales: 1. La conservación de diversos objetos y su relación con todos los aspectos de una localidad. 2. La posibilidad de darlos a conocer con su correspondiente interpretación.

Esta doble intención se persigue con el Programa de Museos Locales y Escolares en un intento de llevar a los diversos sectores sociales de todo el país, museos que funcionen como complemento de los programas educativos de enseñanza formal y que constituyan una auténtica expresión de la historia y la creatividad de los habitantes de una población.

Por otra parte, es el criterio primordial del programa que la creación de museos locales dependerá básicamente del crecimiento del Programa de Museos Escolares. Se considera aquí que un número importante de museos escolares rebasará en un momento dado las metas que le corresponden, ya sea por su limitada capacidad física como por el interés creciente de la población, lo que hará surgir la necesidad de un museo local que contará con mayores perspectivas. Una tercera posibilidad es que un museo de sitio se convierta en museo local.

Existe el convencimiento de que cada población, por pequeña que sea, tiene un desarrollo propio y características específicas que la hacen distinta a las demás, aunque guarda siempre un estrecho contacto con todas las poblaciones de la región y aun del país. Estas peculiaridades tienen dos sentidos: el geográfico-económico y el histórico-cultural.



inicio

índice

menú

salir

El primero permite conocer el medio geográfico, sus características fundamentales, los recursos naturales y la manera como la población los ha explotado; las actividades económicas, la organización y división del trabajo, las relaciones sociales y sobre todo la interconexión de todos estos factores. En el sentido histórico-cultural, el acopio de experiencias, vicisitudes y acontecimientos conforman la biografía local que quedaría representada por medio de objetos determinados. Así, los objetos propios de una comunidad agrícola estarán de acuerdo con sus necesidades y su ocupación primordial. Igualmente, en una comunidad artesanal o de pequeña industria, los instrumentos serán, en consecuencia, los necesarios para el desarrollo de esa actividad y de la vida de la comunidad.

Los museos tienen como característica muy primordial el formar y exhibir colecciones. Estas pueden iniciarse y enriquecerse por adquisiciones, donaciones testamentarias y otros medios; la redistribución de piezas que existen en las bodegas de los diferentes museos nacionales y que, al instalar el museo local, deben regresar a su lugar de origen; y con objetos producto de futuras excavaciones.

Recreación. Además de las colecciones expuestas de manera permanente en el museo, se han previsto una serie de acontecimientos alrededor del mismo que incluyen inquietudes diversas del hombre: actividades cinematográficas, actividades musicales, teatro, exposiciones temporales, como arqueológicas, florales, artesanales, filatélicas, numismáticas, pictóricas, fotográficas, de artefactos mecánicos y conferencias, recitales poéticos, juegos y muchas más.



inicio

106. Los museos surgen con intención política

índice

Graciela Schmilchuk. *De una conversación con Iker Larrauri*, 18 de febrero de 1976.

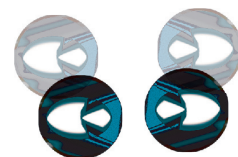
menú

Existe una necesidad de museos en la comunidad, Existe una necesidad de museos en la comunidad, pero quienes encargan la realización de un museo no lo hacen en respuesta a esa necesidad (de memoria colectiva, de testimonios, de generar cultura...). Ese desencuentro es reiterado.

Museos escolares era un programa renovador. Creo que lo dejaron morir. Entonces ya no sé hoy si fue importante o no. Lo hicimos creyendo que era un programa a prueba de cristalización institucional, un museo al servicio de la educación.

El estado de Tabasco está haciendo museos valiosos, los verdaderos museos del futuro, pequeños, en poblaciones pequeñas, con mucha participación de la comunidad en todos los aspectos. La gente va, los usa, ayuda, los disfruta. Existen actividades alrededor del museo. Son espacios para la educación. Han surgido como necesidad política y social de base, no de la iniciativa de especialistas. Estos son los museos del futuro. Las grandes instituciones no logran conectarse con las necesidades de la comunidad.

salir



inicio

índice

menú

salir

107. Fragmentos de una entrevista con Hugues de Varine-Bohan

AA.VV. *Los museos en el mundo*. Barcelona, Salvat, 1979.

¿Qué entiende usted por iniciativa cultural?

Iniciativa cultural quiere decir aprender a ser crítico y a sugerir soluciones o proposiciones constructivas, aunque sean parciales, para el acondicionamiento del espacio urbano. Esto significa participar, si conviene, en la medida de lo posible, en la vida de una fábrica o de un taller. Hay que adaptarse a las necesidades de la gente y no copiar modelos impuestos por el esnobismo y por la simple tendencia a la imitación...

Antes la gente tenía una libertad de iniciativa que le permitía crear soluciones culturales a sus problemas. Ahora todo está comercializado. La gente ha perdido esa iniciativa cultural y en mi opinión hay que devolvérsela. Debe participar. Utilizo la palabra participación solamente en el sentido etimológico de "tomar parte"

a todos los niveles. La participación es fundamental y encaja, en mi opinión, dentro de la iniciativa cultural.

Por otra parte, y volviendo al tema central de esta entrevista, no podemos olvidar el hecho de que un museo es siempre la expresión y el reflejo de la clase social que lo crea. En este sentido, puede afirmarse que un museo que exprese la complejidad de la sociedad de que forma parte no puede existir. Es por esto que surge la necesidad de crear un nuevo concepto de museo en el que cada individuo pueda encontrar los elementos básicos para su desarrollo en tanto que ser humano y miembro de una sociedad muy compleja, como la actual. Por eso, el museo del futuro ha de ser una obra colectiva y cooperativa, en la que todo miembro de la comunidad ocupe el lugar que le corresponde.



inicio

índice

menú

salir

108. ¿Qué es un ecomuseo?

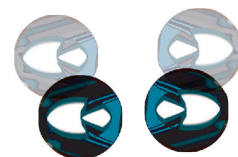
Georges Henri Riviére. “Definición evolutiva del ecomuseo” en *Museum*, núm. 148, 1985 (vol. xxxvi, núm. 4)

Un ecomuseo es un instrumento que el poder político y la población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. El poder, con los expertos, las instalaciones y los recursos que pone a disposición; la población, según sus aspiraciones, sus conocimientos y su idiosincrasia.

Un espejo, donde la población se contempla para reconocerse, donde busca la explicación del territorio en el que está enraizada y en el que se sucedieron todos los pueblos que la precedieron, en la continuidad o discontinuidad de las generaciones. Un espejo que la población ofrece a sus huéspedes para hacer se entender mejor, en el respeto de su trabajo, de sus formas de comportamiento y de su intimidad.

Una expresión del hombre y de la naturaleza. El hombre es allí interpretado en relación a su ámbito natural, y la naturaleza está presente en su estado salvaje, pero también tal como la sociedad tradicional y la sociedad industrial la transformarán a su imagen.

Una expresión del tiempo, cuando la interpretación remonta hasta el momento de la aparición del hombre y se va escalonando a través de los tiempos prehistóricos e históricos para desembocar en el tiempo del hombre de hoy. Con una apertura al mañana, sin por eso arrogarse poderes de decisión, el ecomuseo cumple una función en el campo de la información y del análisis crítico.



Una interpretación del espacio: de espacios privilegiados donde detenerse, donde caminar.

Un laboratorio, en cuanto contribuye al estudio histórico y contemporáneo de la población y de su entorno y favorece la formación de especialistas en la materia, en colaboración con otras organizaciones de investigación.

Un conservatorio, en la medida en que contribuye a la preservación del patrimonio natural y cultural de la población.

Una escuela, en la medida en que asocia la

población a sus actividades de estudio y de protección y la incita a tomar mayor conciencia de los problemas que plantea su propio futuro.

Este laboratorio, este conservatorio, esta escuela se inspiran en principios comunes. La cultura a la que pertenecen debe ser entendida en su sentido más amplio, y es por eso que se esfuerzan por hacer conocer su dignidad y su expresión artística, cualquiera que sea el estrato social del que emanan esas expresiones. Su diversidad no conoce límites, a tal punto difieren sus elementos de un caso a otro. Su característica es la de no encerrarse en sí mismos: reciben y dan.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

109. ¿Por qué crear un público?

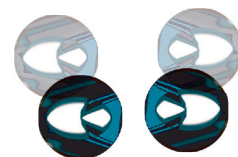
Hugues de Varine-Bohan. “El museo puede matar o... hacer vivir” en *Technique et Architecture*, núm. 326, 1979. Trad. de Alicia González Malleville para *Summa*, Colección temática 1/83, Arquitectura para la cultura I: Museos.

En realidad existen dos usos de la palabra museo: para unos es una institución que se visita de buen o de mal grado según sea turista, aficionado, sabio, escolar, deseoso de mantenerse al corriente y de estar a la moda; para otros es una expresión utilizada diariamente para calificar algo viejo, polvoriento, obsoleto, sacralizado, molesto.

En el primer caso tenemos un público con motivaciones variadas: el gusto, la pasión, el entusiasmo, la curiosidad, el deber profesional, la obligación, el esnobismo. En el segundo tenemos, evidentemente, un no-público. Conocemos bien el frenesí de las estadísticas, que contabilizan a cada visitante sin tener en cuenta lo que en realidad es ni la frecuencia de sus visitas. Pero también sabemos que no es posible pesar el saber de ese visitante a la entrada y luego a la salida, ni su real satisfacción.

De todos modos el visitante es, en general, un consumidor, la mayoría de las veces pasivo, que penetra en un mundo cerrado (el edificio) para ser puesto frente a cosas pasteurizadas y reconstituidas, en los diversos sentidos de este término (la colección), poseyendo sólo excepcionalmente los códigos culturales que le permitirán apropiarse realmente de la significación profunda. Además el contacto es breve, condicionado por un entorno elegido por otros, perturbado por otros visitantes, por el guía, por cantidad de ruidos y de impresiones parásitas, de las cuales el edificio-monumento que sirve de contenedor (signo, silo, pantalla) no es de los menos molestos.

Por otra parte, si escuchamos a cantidades de conservadores, se estaría tentado de creer que el único buen cliente es el que no va al museo, porque al menos ese no comete



actos de vandalismo, no contamina, no molesta la investigación, la meditación, la conservación.

¿Por qué crear un museo?

Y sin embargo, a pesar de todas las críticas que puedan hacerse a la institución-museo y a sus principales componentes, el museo-innovación se encuentra bien y sin complejos, prueba de que responde a necesidades reales, aun si sus formas más antiguas no están ya adaptadas al mundo actual y sobreviven merced a tradiciones intelectuales y administrativas.

Se le fija un nuevo objetivo: el desarrollo global de una población y de una comunidad, es decir la movilización de todas las fuerzas vivas que se apoyan en una continuidad cultural (el patrimonio) y sobre una información concreta (la exposición y la memorización de los datos-objetos).

Recibe una nueva misión: reflejar la totalidad del entorno y de la actividad del hombre recurriendo a las manifestaciones de todo tipo de la cultura viva como proceso creador del cambio, y esto a fin de responder a las cuestiones planteadas por los hombres de hoy.

Utiliza el mismo lenguaje: el de las cosas reales reunidas de tal modo que se perciban las relaciones entre los objetos y su contexto, o que sean comunicadas únicamente por su contenido de in formación, sirviendo así de antídoto al sistema de comunicación abstracta basada sólo en la técnica: reproducción, escritura, medios sonoros o visuales, etcétera, y aportando un complemento al sistema escolar de adquisición de conocimientos.

¿Un museo cómo?

El edificio es reemplazado por un territorio, que es el bien delimitado de una comunidad. Todos los lugares, construidos o no, específicos o no, son utilizables para la acción, sea en razón de su valor intrínseco, sea como marcos del trabajo cultural.

Los problemas de infraestructura se refieren entonces a los medios de lectura del paisaje, al equipamiento de edificios existentes, de constitución de centros de documentación y de memorización (pudiendo eventualmente, pero no necesariamente, contener objetos)

Si retomamos los tres puntos citados más arriba acerca del edificio, las colecciones y el público se obtienen las respuestas siguientes, que brotan naturalmente de una lógica institucional y de conceptos centenarios, sino de un análisis colectivo de la demanda social contemporánea y de su evolución previsible.

La colección se compone de todo lo que contiene ese territorio y de todo lo que pertenece a sus habitantes, inmobiliario como mobiliario, material como inmaterial. Es un patrimonio vivo, en constante cambio y en creación constante que pertenece esencialmente a individuos, familias, pequeñas colectividades, que un equipo de animación y de investigación puede utilizar en la medida de sus necesidades, en todas las formas de acción. La adquisición de fragmentos de ese patrimonio no está programada y sólo interviene efectivamente en caso de abandono, de peligro de enajenamiento perjudicial para la comunidad, de don voluntario, de desafectación definitiva. No es más que una solución eventual y la colección propia del museo, en el sentido institucional, no puede ser un fin en sí mismo.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

El público es la población del territorio establecido, completa, a la que pueden agregarse, accesoria y secundariamente, visitantes externos a la comunidad, pues los unos habitan y el museo les pertenece, los otros visitan y son extranjeros a los que se acoge. Los miembros de la población son a la vez y sucesivamente actores, conservadores, consumidores, usuarios. Son responsables del museo y del equipo técnico, que sigue siendo absolutamente necesario por razones evidentes (disponibilidad, profesionalismo, coordinación) que está a su disposición.

Todo esto existe ya, principalmente fuera de toda estructura oficial o contra ella, de modo bien vivo. Las líneas que preceden no son un deseo platónico, ni una utopía revolucionaria sino la expresión, en principio formalizada, de una realidad.

En Francia, se lo observa en numerosos pueblos, cantones y regiones y aun también en zonas urbanizadas o industrializadas, tales como Creusot, Saint-Quentin-en-Yvelines, en Tiérache, en el Jura, alrededor de Saint-Etienne, llevando o no el nombre de museo (éste a menudo provoca miedo, o bien es considerado a justo título, un impedimento para la innovación). En el extranjero diversas formas existen en México, en Suecia, en Noruega, etcétera. En cada caso las pobla-

ciones se organizan para basar un proyecto de desarrollo comunitario en el conocimiento, la puesta en obra y la movilización simultáneas de las fuerzas creadoras y del patrimonio de las comunidades involucradas. Naturalmente, tales iniciativas llevan nombres variados, raramente son reconocidas como museos por las instituciones “competentes”. Son acusadas de muchos crímenes, el menor de los cuales no es la destrucción del patrimonio. Habitualmente, en esas prácticas se ven desviacionismos de todo tipo, la enajenación de riquezas culturales y científicas (que por otra parte nadie hubiera soñado con explotar), el no profesionalismo. Sin embargo, hasta ahora, todos los obstáculos puestos a su paso no han impedido su surgimiento y su multiplicación.

Si los responsables y los profesionales de museos fueran hábiles, razonables y previsores reconocerían el movimiento y la innovación que se operan al margen de su dominio como la mayor posibilidad de renovación y de supervivencia de la institución misma. No es posible hacer a la vez del museo el *ghetto* de algunas obras maestras y de piezas raras y una atracción turística alejada de los problemas de la época actual.

El museo puede matar por segunda vez el patrimonio que tiene a su cargo... O bien puede contribuir a hacer vivir nuestras culturas, con nosotros.



inicio

índice

menú

salir

110. *El ecomuseo hoy*

Hugues de Varine-Bohan. “El ecomuseo, más allá de la palabra” en *Museum*, vol. 148, 1985 (vol. xxxvi, núm. 4).

Ecomuseo, ecomuseología... ¿Una nueva variedad en el mundo de los museos? ¿Neologismos al capricho de la moda? ¿Excusas para nuestra incapacidad de transformar instituciones perimidas? Ninguna de estas aseveraciones es totalmente verdadera, pero tampoco totalmente falsa, aunque de todas maneras no es eso lo que interesa aquí.

Importa más bien considerar los ejemplos, los casos, las reflexiones, las experiencias... como preciosos indicadores de un movimiento profundo, todavía mal definido y a menudo tergiversado, que marcará sin duda al museo y

transformará la museología sin por eso ser una revolución radical. Las palabras mismas —se dice no sin razón— vienen de países donde las culturas latinas dejaron el gusto del verbo y la pasión del discurso. A mí, que — casi por casualidad— inventé el vocablo “ecomuseo”, su destino me resulta difícilmente comprensible. En cuanto a su contenido, a pesar de los esfuerzos de Georges Henri Riviére por darle una forma y una significación, varía de un sitio al otro, de centro de interpretación a instrumento de desarrollo, de museo-parque a museo artesanal, de conservatorio etnológico a centro de cultura industrial.



inicio

índice

menú

salir

III. Nuevas tendencias

Hugues de Varine-Bohan. “The Modern Museum: Requiriments and Problems of a New Approach” en *Museum*, vol. xxviii, núm. 3, 1976.

¿Cuáles son entonces las nuevas tendencias en el quehacer de los museos? Como en el ya citado museo de Moravia, aunque el trabajo de investigación inicial se basa en la división de los campos de estudio, las actividades públicas del museo forman un todo integrado. Nada que interese al hombre se considera ajeno a él: ofrece equidad a todas las categorías de usuarios. Al tomar en consideración estos museos, al estudiar las reacciones del público ante éstos, se cobra cabal conciencia del grado de anacronismo de los museos tradicionales —museos de artes o arqueología, de zoología o malacología—, al pertenecer al elitista siglo XIX, en el que todo se clasificó conforme a categorías y se etiquetó pulcramente con nombres científicos. Así como las universidades francesas después de 1968 se tornaron multidisciplinarias y tiempo atrás las ciencias y aun los investigadores se vieron en la necesidad

de intercambiar métodos y resultados, así los museos deben satisfacer las leyes básicas de la naturaleza y la vida, ahí donde se agitan la complejidad y la diversidad. No hay nada intrínsecamente equívoco en separar las colecciones y ubicarlas en diferentes edificios que faciliten su clasificación o satisfagan las necesidades locales, pero es necesario que los temas que manejan las actividades del museo —es decir, las que llegan al público general, a la comunidad— se relacionen con la vida real e incluyan todos los objetos y elementos de información necesarios.

Consideremos un ejemplo muy común: las exposiciones itinerantes, auspiciadas por gobiernos que muestran 10 000 años del arte de un país, los tesoros de otra nación, etcétera. Automáticamente, varios centenares de metros cuadrados se llenan con objetos bellos y no



inicio

índice

menú

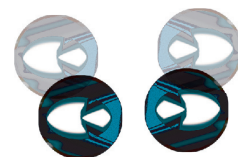
salir

tan bellos, raros y no tan raros, presentados de manera admirable por los mejores museógrafos y especialistas y ofrecidos a multitudes boquiabiertas que muestran una admiración despojada de cuestionamientos y que, con frecuencia, ignoran la ubicación exacta del país expositor, la manera en que viven sus habitantes, su religión y otros muchos aspectos que son de mayor relevancia para la tan celebrada frase del “entendimiento entre los pueblos”. Por qué no omitir algunas obras maestras tan ponderadas por los expertos y añadir algunos datos, vitrinas o aun secciones enteras dedicadas a la gente, su vida, la geografía y economía, sus creencias y valores espirituales, sus problemas actuales de desarrollo y otros detalles de importancia crucial de ese país lejano que ha enviado lo mejor de sus tesoros nacionales, los cuales frecuentemente resultan incomprensibles y se presentan aislados de contexto. Por qué, en una época en la que se enseñan matemáticas modernas a todos los niños, se destruyen complejos homogéneos por razones de gusto o taxonomía.

La segunda tendencia es facilitar el acceso a los museos y a la documentación que contienen, en otras palabras, descentralizar si no las colecciones, al menos los programas de actividades de los museos.

Una petición más es que el museo sea selectivo y enfoque sólo sectores determinados del público. Con demasiada frecuencia los coordinadores de museos los consideran como centros dónde se imparten “lecciones” para un público homogéneo pero quizá inexistente, un público que principalmente habita sólo en la mente del coordinador: un grupo bien educado, hambriento de cultura, amante de la belleza, dotado de mente lógica, con mucho

tiempo libre, energía física inagotable y, sobre todo, con un título en arte, por lo menos. Para mejoramiento del museo, se instrumenta un servicio educativo cuya tarea es atender a ciertas categorías de visitantes que no se adaptan a la definición anterior, a saber: escolares, el preciado 0.1% de obreros que visitan museos los domingos por la tarde, etc. Los defectos y excesos de este sistema son bien conocidos; han llevado a los más innovadores a exigir, primero, que desaparezca la discriminación entre los distintos tipos de usuarios, discriminación que se basa en supuestos estándares culturales y, segundo, que todos puedan encontrar en el museo un reflejo propio de sus preocupaciones y necesidades culturales. Para hacer posible lo anterior, es necesario seguir tres pasos: intensificar y diversificar actividades; hacer accesibles todas las colecciones (conforme al principio aplicado en biblioteca y centros de documentación), a través de distintos canales o mediante diferentes formas de servicios de referencia; por último, propiciar la participación de usuarios en la definición de actividades y en la evaluación de resultados. En respuesta a la fácil objeción que puede surgir entre quienes sostienen que los museos son espacios para raptos de admiración ante objetos bellos, digamos que no se propone abandonarlos bajo un pretexto populista; este sector tiene derecho a la calma y meditación en el museo, de la misma manera que los investigadores deben tener acceso a instalaciones de referencia, separadas de las dispuestas para el público general. Pero tampoco es cuestión de abandonar a los niños, los “iletrados culturales”, inmigrantes, en una palabra, a la gente común que busca algo más y cuyos problemas cotidianos están claramente circunscritos.



inicio

índice

menú

salir

...Estamos acostumbrados a considerar al museo como una institución cuyos propósitos son exhibir colecciones, cuando en realidad debemos tomarlo como un instrumento que ofrece respuestas a nuestras preguntas o, al menos, nos ayuda a encontrar respuestas. Por ejemplo, si las preguntas surgen a raíz de un proyecto de urbanización y se buscan soluciones para el futuro de la comunidad, el museo debe estar en posibilidades de responder a través de documentación o mediante la propuesta de diversas teorías y proyectos conjuntos. Si un país se convierte en noticia debido a conflictos bélicos, descubrimientos o catástrofes naturales, ¿qué impide que el museo lo torne inmediatamente en tema de una exposición? Así operan el Museo de Ciencias de La Habana en Cuba y el Museo del Hombre y la Industria en la comunidad urbana de Le Creusot-Montceau-les-Mines en Francia. Sin duda, este es el uso más obvio de un museo como banco de objetos: se formula una pregunta y el banco responde. No obstante, este uso implica necesariamente un solo banco de objetos, integrado por cada colección existente en cada museo, y esto nos lleva a retomar el concepto inicial acerca de la necesidad de rebasar fronteras de las distintas disciplinas e integrar todos los museos bajo una red única de servicios.

Es evidente que este enfoque implica problemas. Tres obstáculos surgen de inmediato. El primero se refiere al espacio: un museo así definido no puede funcionar dentro de un edificio convencional, aunque se trate del diseño de un arquitecto magnífico. Sus fronteras están delimitadas por su comunidad que, en casos como el Louvre o las Galerías Uffizi puede extenderse hasta abarcar una comunidad nacional (además de los turistas). En

un centro de provincia, el museo abarca una comunidad regional, mientras que un museo de pueblo atiende a una comunidad local. Sin embargo, dentro de los límites territoriales así definidos, todo es par te del museo: un edificio, un teatro o un salón de clases, las plazas y monumentos, etc. Es evidente que hay lugares que se prestan particularmente para el uso del museo: bodegas, instalaciones destinadas a servicios administrativos o técnicos, galerías distribuidas en el área e incluso museos móviles.

El segundo problema se refiere a las colecciones: el nuevo campo de actividades propuesto para el museo puede atemorizar a muchos. El uso combinado de las colecciones de todos los museos y su concentración en un banco de objetos puede ser el principio de una solución, pero es innegable que no es suficiente. A lo sumo, ofrecerá medios para fácilmente encontrar elementos requeridos en un proyecto particular, es decir, aquellos elementos que deben “preservarse” como parte de un legado. Si bien dichos elementos son fácilmente obtenibles si consideramos cada objeto en la comunidad como perteneciente al museo, no en el sentido legal sino moral e histórico. Por lo tanto, si surge la necesidad, es posible usar el objeto para actividades comunitarias, sin cambiar su condición legal. Así, el museo se convertirá, cada vez más, en instrumento de coordinación de colecciones que, aunque no son de su propiedad, ofrecen información relevante.

El tercer problema atañe al personal y es posible resolverlo de manera similar. Se propone que un núcleo permanente y profesional, compuesto principalmente por científicos y técnicos encargados del banco



inicio

índice

menú

salir

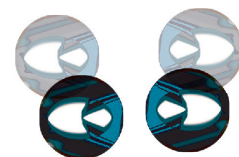
de objetos y conscientes de que trabajan para el público, se incorporen los usuarios o, al menos, quienes, al creer en el museo, aseguren su desarrollo, estimulen el interés de la comunidad y ofrezcan nexos entre los objetos y sus usuarios habituales. Este grupo funcionará como intermediario en el pueblo o comunidad, será coordinador voluntario, organizador de actividades encaminadas a capacitar a la comunidad y se desempeñará bajo el rubro laboral más o menos voluntario o como representante de su grupo social.

Así concebido, el museo estará tan íntimamente ligado a la población que ya no tendrá cabida en las estructuras jerárquicas tradicionales. No tendrá razón de ser el museólogo omnipotente que reina sobre “su” colección y únicamente rinde cuentas a una autoridad política o administrativa. Dentro de este esquema es necesario contemplar la posibilidad de integrar asociaciones de usuarios y permitir su representación ante los órganos de toma de decisiones del museo. En Inglaterra, los museos municipales han puesto en práctica un sistema similar, aunque imperfecto, desde hace ya largo tiempo. En los Estados Unidos, los llamados museos de vecindario (*Anacostia* en Washington y *Muse* en Nueva York) han avanzado más en esta dirección. Al parecer, es necesario contemplar una representación tripartita ante los cuerpos de toma de decisiones: los usuarios (en programas y evaluación), científicos y museólogos (en planeación e instrumentación) y representantes de los cuerpos políticos, administrativos y financieros (en administración).

Cualquiera que sea la postura ante la propuesta anterior, es necesario considerar un aspecto esencial para que el museo tenga futuro en

nuestra sociedad: el museo jamás debe tratar la cultura como producto de mercado. Es por eso que debemos evitar prácticas comerciales y colusiones con el mundo de las finanzas (influir sobre el mercado de precios de las piezas, revelar el valor de seguros, adquirir piezas de procedencia ilegal o, al menos sin los documentos adecuados, hacer avalúos disfrazados de opiniones expertas, vender o intercambiar colecciones, bajo el pretexto de cambios en la moda, dar publicidad indebida a exposiciones o adquisiciones recientes, subrayando el valor de las piezas en el mercado, etc. Lo anterior también se aplica a los museos de arte moderno y quizá particularmente a éstos, ya que están más íntimamente ligados a la especulación: un cuerpo de documentación puede estar incompleto, pero un documento no pierde su valor sólo porque ya no está a la moda. En el peor de los casos es testigo de una moda que pasó. Es necesario evitar la actitud del archivista que destruye o vende el texto original de un tratado diplomático porque nunca se aplicó o porque no está de acuerdo con sus cláusulas.

El museo como banco de objetos, al igual que una universidad que imparte conocimientos a través de objetos, se convertirá en centro público de reunión y en un sitio particularmente propicio para la creación de formas culturales nuevas, de relaciones sociales distintas y de soluciones innovadoras para los problemas cotidianos de los individuos y de los grupos sociales. El arte, la base de sustentación del museo tradicional, no perderá terrenos en este proceso; por el contrario, una vez a salvo de quienes pretenden hacer del museo una casa de cambio, le será posible renovarse y, con sus raíces firmemente plantadas en la vida una vez más, se convertirá en elemento del entorno humano.



inicio

112. El surgimiento de un ecomuseo

índice

menú

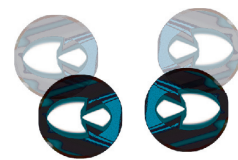
salir

¿En qué se convierte un instrumento cuando es puesto fuera de uso y fuera de contexto? En una obra de arte. Duchamp, después de Kant, lo comprendió bien. ¿Y en qué se convierte a su vez una obra de arte fuera de uso y de contexto? Aún más en obra de arte. Una especie de obra de arte al cuadrado. Una obra de arte revelada a sí misma en tanto que arte. Es todo Malraux. Al considerar estas dos proposiciones se siente que algo falla. Puesto que la historia del arte, según Malraux, excluye a Duchamp. Y Duchamp abolió, de modo recíproco, la historia del arte vista por Malraux. ¿Entonces qué pasa? Pasa que, desde fines del siglo XVIII, o para ser más precisos desde la aparición del maquinismo industrial y del capitalismo moderno, nosotros —nosotros, es decir los aficionados, los historiadores, los críticos— mantenemos bajo el nombre de “arte” una amable ficción.

Jean Clair. “Histoire d’un marteau-pilon” en *L’art vivant*, núm. 51, julio-agosto de 1974.

Ficción de un arte concebido como práctica autónoma y cuya finalidad sería precisamente circunscribir el campo de su autonomía. Ficción capaz de investir poco a poco de un “aura” (el esteticismo) a todo objeto devuelto a su “libertad”. Ficción, pues, capaz de segregar a su turno a su doble antagonico, también fantasmal y monádico: el “antiarte”. Todo es arte, nada no es arte. Como si cuanto más el arte pareciera alcanzar lo que lo constituye en tanto tal más se disolviera (a través de las formas distintas y va riadas) lo que hace que sea arte, al punto que no se supiera ya verdaderamente “donde” está el arte. Como si Malraux y Duchamp sólo fueran dos aspectos de un mismo error.

Este martillo-pilón es bello como un *stabile* de Calder. Ese Calder es tan bello como un instrumento forjado que ya no sirviera. Pero el “como” indica un corte.



Este corte, lo materializa una institución en nuestras sociedades: el museo. Por una parte, tenemos los museos de ciencia y de técnicas. Por otra están los museos de arte.

La técnica, convertida en industrial y masiva y cuya finalidad se nos escapa cada vez más, a medida que sus productos cada vez pueden identificarse menos con la felicidad de la especie. El arte, cuya finalidad, del mismo modo, parece desvanecerse a través de producciones cada vez menos “circunscribibles”.

Imagino, en el futuro, la pesadilla de una ciudad convertida en invivible, en monstruosa, donde amar al arte sería ir regularmente a un museo como el Centre Beaubourg —algo a medio camino entre un supermercado y una refinería de petróleo—, “admirar” reliquias, vestigios cuya función o cuyo funcionamiento sería realizar “el arte”. Pero ese futuro es hoy, estamos en él. Ese tipo de “distracción” se denomina animación cultural. Lo cultural es lo que queda cuando la cultura ha desaparecido. La cultura, es decir una globalidad vivida, pensada y reproducida en cada instante y en cada lugar. Lo cultural, es decir las ruinas de un conjunto devastado, las sobras de un festín en que ya no participamos, los oropeles desparejos de un saber hecho añicos.

... Admiro un cuadro en abstracto —y esta abstracción es el término que refleja ese desgarramiento, ese desglose, esa extracción— un cuadro en sí puesto que creo captar “la pintura en sí, y no ya en los lazos singulares y orgánicos que esa obra mantiene con su medio. Y es incluso a partir de ese poder de abstracción, de autonominación, de esencialización del fenómeno artístico, que llego a admirarlo en cualquier cosa a condición de que cualquier cosa me sea señalada en sí.

Dicho aún de otro modo: el museo es el lugar de la deleitación fetichista de objetos parciales.

Pero entonces, si el museo es esa totalidad cerrada que recoge fragmentos arrancados a conjuntos —fragmentos correspondientes a diversos campos de la praxis— para asumirlos enseguida todos juntos bajo una nueva categoría (esa ficción, esa abstracción, esa nebulosidad vaga y espectral que se llama “arte”), ello quiere decir que para devolver esos fragmentos a su verdadero lugar, a su medio, para volver a hacer circular el arte a través de todos los campos de esa praxis, para reinsertarlo en la vida y en la sociedad, debe estallar el museo mismo. Un ecomuseo es un antimuseo... Es un museo donde se rechaza la ilusión óptica del objeto parcial para tratar de recuperar el goce del objeto total. Es el museo que juega la cultura contra lo cultural. Es un museo donde se presentaría, por ejemplo, la rueda de bicicleta de Duchamp (es la historia del arte). Pero también la bicicleta tal como el obrero la fabrica (es la historia de las técnicas). Pero también donde, a favor de estas presentaciones, se intentaría devolver a los visitantes el gusto de los paseos en bicicleta (es la ecología). Con las con secuencias que tal acción implica en el plano de los equipamientos urbanos (pistas para circular en bicicleta, reconversión de un sector económico, por ejemplo)... Así, en parte, inocentemente, con Duchamp, desembocamos sobre todo un desbarajuste social. La ecomuseología es un proyecto revolucionario.

Dos campos de actividades se abren entonces al ecomuseo. Por una parte la conservación del patrimonio sociocultural, entendido no como la conservación de un campo elegido del saber humano que sería “el arte”, coartada

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

para dejar que se saquee y devaste todo lo que no lo es, sino como la conservación de un número infinito de lugares, cerrados o abiertos, naturales o artificiales, situados en un espacio geográficamente delimitado. Tales lugares pueden ser, y son de hecho, un molino, una casa de minero, un mercado metalúrgico, un sitio prehistórico, una reserva ornitológica, una iglesia, un horno de pan, un mirador sobre la región, las superestructuras de un socavón minero, un canal, etc. Se pueden también encarar conjuntos de lugares: un barrio, una aldea, un bosque... La comunidad íntegra constituye un museo viviente cuyo público se halla permanentemente en su interior. El museo no tiene visitantes; tiene habitantes... Es decir que además de los “conservadores” están los habitantes mismos. Lo que supone, de parte de los animadores del ecomuseo, todo un trabajo lento y continuo de sensibilización de la población acerca de la calidad de las cosas, de los objetos, de los sitios que poseen o que los rodean y que constituyen su marco de vida. Su vida. Una ética contra una estética. Una moral que permitiría evitar las alineaciones, las expoliaciones, los miserables *ersatz* o simulacros de la sociedad consumista y maquinista dentro de la economía capitalista.

Para hacerlo hay otro campo de actividades privilegiado: las exposiciones.

...Mostrar en cada caso la multiplicidad de las prácticas nacidas en torno de un objeto y, sobre todo, mostrar las articulaciones que ligan tales prácticas entre sí, siendo lo que denominamos “arte” hoy sólo una de ellas, y tal vez no la más importante ni la más esencial.

Acción que vuelve pues a poner en cuestión la finalidad misma de las exposiciones. Estamos sumergidos en exposiciones. Cada mes, en París, hay veinte o treinta exposiciones nuevas.

El absurdo relativo de tal práctica es ocultado cuando se desarrolla en París o en otro centro urbano suficientemente importante para que la presencia de una microsociedad de practicantes (la gente “cultivada”), seguida de un número variable (entre cien y doscientos mil) de curiosos, le aporte una audiencia suficiente. Pero se pone de manifiesto cuando se dejan esos microambientes y se los sustituye, por ejemplo, por los suburbios o los medios rurales. Es ahí entonces que la coartada humanista de democratizar el arte vuela en pedazos y que, bajo la animación cultural, se revelan a menudo miras menos nobles.

No se trata de nostalgia. No se trata de hacer revivir un pasado absolutamente desaparecido. No se trata de volver a modos de producción ni a culturas difuntos. Se trata de salvar lo que puede ser salvado del patrimonio y del arte contemporáneo.

...Debe elaborarse a partir de las condiciones socioculturales concretas del medio donde pretende inscribirse. A partir de un trabajo desarrollado sobre el medio mismo, la exposición debe: 1. determinar su temática; 2. definir su contenido; 3. imaginar los modos de presentar tal contenido; 4. eventualmente, desembocar en las formas del arte de hoy...

Toda exposición, hoy, debería así poder responder a tres necesidades, desplegarse en torno a tres articulaciones:

1) La primera articulación es la que reúne,



inicio

índice

menú

salir

precisamente en la ecomuseología, el aspecto estrictamente museal con un aspecto mucho más vasto, el del medio natural. Se trata aquí de articular, de reinsertar, de incorporar de nuevo la función artística en una función más general, que sería la política (en sentido etimológico), el contexto sociocultural global, es decir, se trata de articular lo que se entiende por cultura en sentido restringido (la cultura “cultivada”) con lo que se entiende por cultura en el sentido antropológico. Se trata pues aquí de devolver a la obra singular su inserción en lo social, de mostrar por qué y en qué contexto abierto se desarrolla la obra.

- 2) La segunda articulación es la que se encuentra a veces, pero con carácter exclusivo, en la exposición de tipo tradicional: en el interior de su campo específico está lo que articula la obra con el desarrollo general de la historia del arte: articulación del presente con el pasado, del patrimonio con la novedad, de la conservación con la innovación. Es preciso mostrar a partir de qué elementos dados, en el campo cerrado de las formas artísticas, la obra tiene nacimiento.
- 3) La tercera articulación, la más delicada

de respetar, pero tal vez la más necesaria, es la que aludía Szeemann cuando decía: “El oficio de organizador de exposiciones no sería para mí renovable sino reconsiderando la dimensión de la intimidad...”. Tal articulación debería permitir hacer jugar ese universal, esa abstracción que es la obra de arte, sobre la singularidad de lo vivido por cada visitante: favorecer lo que puede haber allí de subjetivo en el encuentro, así como, a despecho de esa especie de violación, de dulce violencia que constituye toda exposición (imposición), conservar mejor, acentuar la singularidad, la intimidad del contacto único que constituye cada vez el encuentro de la obra de arte y del espectador.

¿Es preciso agregar que tal propósito, si se realiza, no se realizará en París?... Pero es en provincias, o en algunos de esos lugares que se de nominan “desfavorecidos”, que tal acción podría ver el día, en medios definidos y a partir de una problemática concreta.

Puesto que el problema está planteado: ¿si la democratización de la cultura quedó muy a menudo en el campo de los buenos deseos no es porque conviene más bien cultivar la democratización?



inicio

índice

menú

salir

113. Desmitificación del ecomuseo

P.L.N. “Un ecomusée ce n’est pas un musée comme un autre en *Histoire et critique des arts*, núm. 7-8 diciembre de 1978.

De cierto modo, museificando así a la población, personalizándola y situándola como “protagonista” del museo, se la despolitiza, se la neutraliza, se la esteriliza, corriendo el riesgo de hacer de ella una comunidad ideal de espectadores que no tendría sino que contemplar la imagen que le es dada, donde, por supuesto, estaría ocultado todo llamado a una situación “política”...

Si la experiencia de los ecomuseos marcha bien, como observó uno de sus protagonistas, “es la institución misma del museo la que puede resultar renovada, modernizada”... Por lo tanto, se trata de crear objetivamente o no un lugar que pueda, después de la experimentación, servir de ejemplo, por sus aspectos reformistas o modernistas, para “modernizar” al museo.

Este proyecto de ecomuseo no carece entonces de analogía con todos los proyectos que se han abierto paso en Francia desde hace más de un siglo para “descentralizar la vida artística” y permitir la existencia de “museos regionales”.

Sin embargo, esta “representación concreta y sintética”, esta “escritura de la historia de nuestra región” plantea problemas. Cuando se visita la exposición permanente y evolutiva presentada en el Creusot, *L’Espace de la communauté urbaine à travers les âges*, uno se sorprende, además de porque no se trata el periodo más contemporáneo, por la frialdad museal, por no encontrar ninguna mención de las condiciones de trabajo de los obreros, de las luchas que marcaron hitos en los siglos XIX y XX. Todo eso es borrado en provecho de



inicio

índice

menú

salir

evocaciones técnicas, “científicas”. Y sólo el acento puesto sobre el paternalismo de los Schneider restituye las condiciones de la vida social, pero no las condiciones de trabajo de los obreros de Creusot. La ocasión de mostrar a la población de Creusot como “protagonista” y “tema” no fue aprovechada. Es lamentable que en una ciudad que ha experimentado y experimenta aún un intenso desarrollo industrial, en un museo que se denomina “el hombre y la industria”, en un ecomuseo que se pretende reflejo de los intereses, es cierto, de la comunidad y no de los trabajadores, no se haya encontrado un medio para mostrar “la historia” mostrando lo que pasó concretamente. Este olvido no es fortuito. Y, más allá de ciertas precauciones prudentes, absolutamente reveladoras, ligadas a las condiciones políticas locales, muestra los límites y las contradicciones de esta experiencia museal/ecomuseal.

¿El ecomuseo no sería, mientras se revolucionan continuamente los medios y las relaciones de producción, una institución cultural al servicio de los intereses de la burguesía, al poseer en sus manos el aparato cultural y todas las instituciones que de él dependen, entre ellas la acción cultural y los museos? La experiencia del ecomuseo permitiría innovar sin afectar a las instituciones, cambiar sin que nada cambie y, por el contrario, confiscando toda posibilidad de cambio. Los límites del liberalismo del ecomuseo están contenidos en los límites mismos de su discurso. Mientras se trate de desplazar, de unificar, de borrar el carácter de clase de la sociedad capitalista, muy particularmente en la región de Creusot, podemos estar seguros de que se beneficiará con una benevolencia cómplice, pese a los choques inevitables entre las diferentes fac-

ciones en el poder, como por ejemplo entre algunos funcionarios preocupados por el servicio público que temen que tal empresa mine las bases de la institución museal...

Pero puede ser más significativa de los límites y de las ambigüedades del ecomuseo su propensión natural, en función de sus objetivos, a tener una visión hegemónica sobre la acción cultural de la región Le Creusot-Montceau-les-Mines. Tal hegemonía puede ser deseada de una manera más o menos implícita por el poder local que desea tener un intermediario privilegiado para coordinar las actividades culturales de la comunidad. Pero ello amenaza con llevar a neutralizar todas las acciones que no fueran “coordinadas” por el ecomuseo. Fuera de esto no hay salvación.

“¿Podremos hacer vivir a este museo, un museo que no aplasta a los no iniciados con sus conocimientos, que no aplasta a los trabajadores con obras incomprensibles, lejanas, intocables, que no arranca al objeto de su lugar, de su tiempo, para conservarlo mejor?” (Marcel Evrard)...

“Por cierto no todo es color de rosa en este crecimiento del ecomuseo. Existe de parte de los responsables el riesgo de meter a una población en la jaula, a la manera de un animal del zoológico, y el riesgo de manipular a esa población. Existen los equívocos de un *status* flotante entre autogestión y tutela. Existen las recuperaciones abusivas de una imagen de marca en creciente ascenso”. Y con su encarnizado optimismo, Georges-Henri Rivière concluía: “Están ahí peripecias, obstáculos, que la paciencia y la impaciencia ayudan a superar”...



inicio

índice

menú

salir

114. El ecomuseo entre el mito y la utopía

François Hubert. “Los ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos en *Museum*, núm. 148, 1985 (Vol. xxxvii, núm. 4).

Porque como ya lo señalara Jean-Yves Veillard, la verdadera ambigüedad del ecomuseo puede plantearse en estos términos: ¿es una auténtica reapropiación de su patrimonio por parte de la población o el refugio de nuevas clases refractarias al cambio socioeconómico?

Muchos ecomuseos de la tercera generación (la primera es la de los parques naturales regionales y la segunda la de Le Creusot) han llevado esta contradicción a tal extremo que el periódico francés *Libération* pudo llegar a calificarlos de “museos de la recesión”.

Extraen su filosofía de la experiencia participativa de Le Creusot y se definen como “ecomuseos comunitarios” para expresar la filosofía de autodesarrollo que preconizan, frente a los “ecomuseos institucionales” representados inicialmente por la generación

de los parques, en la que la iniciativa de la población era realmente muy escasa.

Cabe preguntarse si el estatuto asociativo del ecomuseo comunitario no tiene como consecuencia su precariedad, y si su independencia frente a la autoridad pública no resulta finalmente una verdadera trampa. En efecto, el ecomuseo está continuamente buscando subvenciones que deberán ser aprobadas año tras año y pueden convertirse en un fuerte instrumento de presión. El futuro del ecomuseo depende únicamente de la buena voluntad de quienes lo financian y, para seguir existiendo, deberá hacer concesiones y entrar en el juego político. Su función puede ser entonces la que convenga al poder y convertirse —contradicción suprema— en instrumento de manipulación.



inicio

índice

menú

salir

Así considerado, el ecomuseo comunitario es una ganga para los poderes políticos, los cuales pueden limitar su costo sin dejar de controlar a la vez su funcionamiento. Pero también lo es desde el punto de vista de la ideología que fomenta: en contradicción con el espíritu iconoclasta de que hace gala, el ecomuseo dista mucho de ser subversivo, ya que su programa se propone instaurar un verdadero consenso entre todas las capas de la población. Los tres comités constituyen entonces la estructura formal para lograr ese consenso, ya que el viejo sueño de la edad de oro es omnipresente: a través de las fiestas de la trilla se elabora la imagen ideal de una vida social que sirve de referencia para las especulaciones sobre el futuro.

Los ecomuseos de tendencia industrial no se substraen a esta regla. Prefieren ocuparse de la historia de las técnicas que de la historia social, y si bien aluden a veces al paternalismo de los patrones del siglo XIX, son más evasivos en relación con los grandes conflictos, las luchas de clases y las oposiciones irreductibles entre las diferentes categorías sociales.

Este cuadro deliberadamente sombrío permite ver con claridad que el principal riesgo que corre un ecomuseo reside en la dificultad para definir su esfera de acción entre un pasado mítico y un futuro utópico. En efecto, el presente es difícil de vivir, como lo muestra la experiencia de los ecomuseos de ciudades nuevas, donde a las diferencias sociales se suman diferencias de cultura y civilización. Por otra parte, ¿qué puede hacer el ecomuseo en esos casos, salvo proponer una identidad totalmente artificial a poblaciones transplantadas que, además, se enfrentan violentamente con las costumbres de los habitantes establecidos desde larga data?

El territorio, otra idea central de la ecomuseología, adquiere tal importancia en algunos planes que se convierte en la proyección de todas las fantasías “micronacionalistas”: sin vacilar se rebautizan alegremente valles y colinas y se levantan puertas de ecomuseos que, más que informar a los viajeros de su existencia, señalan a la población las fronteras de su “patria chica”, exalta sus diferencias y, ¿por qué no?, su superioridad. Es como si una minoría, sin pasar por las urnas, legitimara su poder creando una nueva nación. El ecomuseo, con su enfoque global del territorio, desarrolla naturalmente una fuerte tendencia a la hegemonía; todas las actividades sociales, culturales y económicas han de pasar por él, excluyendo implícitamente cualquier otra estructura.

Así, no es de extrañar que en Francia los ecomuseos jamás hayan sido objeto de críticas virulentas por parte de los partidos políticos o de los diarios de opinión: no plantean problemas, se en cargan de la animación sociocultural, recurren al voluntariado, son más baratos que muchas otras estructuras y su empeño por crear un mundo mejor cumple una función de válvula de escape del militantismo político. Con todo, no se puede negar a los ecomuseos de todo tipo su eficacia en materia de animación cultural...

Documentos que generan comunicación social... Un programa de ecomuseo moviliza una parte considerable de la población e intensifica la vida social: tanto es así que el riesgo del ecomuseo radica, precisamente, en no ir más allá de esa función.

En efecto, la falta de una dimensión científica en buena parte de estos museos provoca extravíos y contradicciones. Carente de dis-



tanciamiento y de espíritu crítico, el “museo espejo” no presenta la sociedad tal como es sino como quiere verse, con los excesos que esta actitud implica.

Por el contrario, es de la confrontación de una interpretación científica con la visión que los habitantes tienen de sí mismos que puede surgir un diálogo que permita superar esta situación. Negar todo interés a la exposición permanente concebida de manera científica sobre las bases “interdis-

ciplinarias periodizadas” de Georges Henri Riviére, en aras de pequeñas exposiciones temporales realizadas directamente por la población sin ayuda externa, es eliminar por completo toda posibilidad de confrontación. Por esta razón, la exposición permanente es la piedra angular del ecomuseo y no una mera actividad de animación. Igualmente, la participación de la población no debe entenderse como la expresión de un amplio consenso, sino como el medio de poner al descubierto conflictos y contradicciones.

[inicio](#)[índice](#)[menú](#)[salir](#)

inicio

índice

menú

salir

115. Museos para el presente

Tomislav Sola. "Museology and Identity" en *Seminario Interregional de Museos y Educación*, Guadalajara. 3-7 de marzo de 1986, ICOM-UNESCO.

Un museo no es un fin en sí mismo, es un medio. Ni coleccionar objetos o los objetos en sí constituyen un fin. Todo eso es solo un medio ¿Para qué? Para comunicar... La transferencia de experiencia (que es lo que un museo debe hacer).

El propósito de la correcta comunicación en el museo es proporcionar argumentos y evidencias para la *comprensión* de algunos problemas, fenómenos, relaciones. El propósito de esta comunicación creativa es la... creación de *sensibilidad* ante el mundo que nos rodea y su futuro.

Creo que la ruptura principal en la filosofía de los museos es el giro de la eternidad al presente...

La tarea redefinida de los museos suena hasta banal en su simplicidad. Protección de la identidad. Se refiere a todo, desde continentes hasta individuos, de la naturaleza a los artefactos, de la cultura material a los valores espirituales.

Los museos experimentan la tentación latente de olvidar la razón de su existencia... el propósito de su esfuerzo.

Museo... es vivo.. participatorio... flexible. Su área de interés es el presente y está definido territorialmente... es generador de *conciencia* colectiva, de esa sensibilidad perdida para el ambiente y la introspección.



inicio

índice

menú

salir

116. Las operaciones museográficas como metalenguaje

Alberto Mario Cirese. *Ensayos sobre las Culturas Subalternas*. Cuadernos de la Casa Chata 24, Centro de Investigaciones Superiores del INAH, traducido de Alberto Mario Cirese, *Objetos, signos, museos*, parte II, pp. 35-36, Piccola Biblioteca Einaudi, Turín, 1977.

Ya que siempre y en cada caso los museos son una cosa diferente a la vida: por definición inmovilizan lo que es móvil; cristalizan lo que está destinado transformarse; mutilan de la fruición humana primaria lo que estaba destinado a ella; sustraen al hombre del complejo de cosas que tenían un sentido con él y por él.

La contradicción, como ya referí, se reduce o se anula cuando el segundo tipo de fruición, que el museo tiene la capacidad de ofrecer, es sólo la búsqueda de un tipo de fruición inherente al objeto en su condición primaria para los cuadros —como dije— una pared vale tanto como otra, y la conservación museográfica persigue, sin saltos radicales, la conservación de aquello que proveía el hombre común. Que el cuadro permanezca inmóvil e idéntico a sí mismo es precisamente lo que el autor y

el comprador deseaban, y el museo satisface este deseo mucho más que la vida.

Pero todos conocemos la impresión, siempre un poco deprimente, que se siente frente a la reconstrucción y conservación de interiores no sólo populares sino áulicos (pienso también en casas y estudios de hombres célebres) y que se acentúa cuanto más se pasa de los grandes salones de recibimiento —que ya originalmente tenían una obvia función de exposición— a las estancias de la vida cotidiana, donde las sillas fueron hechas para ser cambiadas de lugar y no para permanecer inmóviles, y los armarios para ser abiertos y cerrados, y las camas para ser desarregladas y arregladas, los edredones usados o cambiados, y los platos destinados a ser desportillados o rotos y desechados. La fijeza innatural de lo que, por naturaleza era móvil, es patética.



inicio

índice

menú

salir

Más difícilmente concita la comprensión de los niveles de la inteligencia, o la admiración de los del sentimiento. Estos interiores (estos contextos espaciales y asociativos de muebles y telas, de enseres e instrumentos, hechos por hombres y para hombres que no están) logran conmover la inteligencia o el corazón sólo si ya se poseía, descubierta por otras vías, una particular *pietas* histórica hacia aquello. Dudo mucho que ellos sean capaces de suscitarla *per se* o directamente.

Tampoco logra infundir vida real a estas reconstrucciones el recurso de los personajes vivientes que a veces hay en los museos folklóricos. Es cierto que este recurso es menos repulsivo que el hecho de reconstruir escenas de vida vistiendo y arreglando maniqués. Y es cierto también que existen diferencias entre unas situaciones y otras, ya que la reproducción de un proceso de trabajo tiene de hecho un coeficiente de vitalidad notablemente superior al de las personas que se limitan a exhibirse. En fin, es verdad que existen modos diferentes de realizar esta puesta en escena de personas vivientes en contextos muertos: está la *Skansen* en Suecia que no equivale al pueblo español...

En fin, ni maniqués, ni la falsa vida de la disposición de los objetos logran conferir vida verdadera a la presentación de esas reservas inmóviles y cristalizadas de complejos de relaciones (interiores, procesos de trabajo, aldeas, habitación, etc.) que por su naturaleza fundamental son movimiento y vida real.

Pero, así como hoy nadie puede contentarse con el hecho de que los museos tengan nada más la función de recoger y almacenar (en las

bodegas o en las salas de exposición), tampoco creo que se deban limitar sus funciones a ciertas reproducciones o reconstrucciones de contextos comparativos; ya que de reproducciones o reconstrucciones *in vitro* se trata, aun si los objetos usados sean todos originales.

Estamos, pues, de frente a una contradicción entre el museo y la vida; sobre todo gravísima para los museos folklóricos que se relacionan no sólo con los objetos sino también con los contextos y niveles de cultura de los que son elementos tales objetos...

¿Es insuperable esta contradicción? Si así fuera, nuestros museos estarían siempre *museográficamente muertos*. En cambio a mí me parece que tal contradicción puede y debe ser superada; sin embargo esto sólo es posible a condición de tomar como función legítima (y no como obstáculo a superar por vía burdamente realista) la relación de necesaria distinción entre vida y museo.

El museo es otra cosa que la vida; la introducción de esta última al museo, de manera inmediata, es un absurdo. Para asimilar la vida, el museo no puede copiarla. De ese modo sólo puede darnos lo mismo que nos dan las figuras de cera respecto de algún personaje: monstruosas contrahechuras, tanto más repulsivas cuanto mayor es la pretensión de devolvemos el original; tan repulsivas como el retoque de afeites que usan los embalsamadores en los Estados Unidos.

Para incluir la vida, el museo debe trascenderla, con su propio lenguaje y en su propia dimensión, creando otra vida con sus propias leyes aunque sean homólogas y también diferentes a aquéllas de la vida real.



inicio

índice

menú

salir

La vitalidad de un museo depende por tanto de la plena comprensión de esta relación de distinción de la vida, en virtud de la cual el museo es museo; esto es, de la creación de un lenguaje que transponga (a su nivel y en su propia dimensión, museográfica y no vital) aquella vida cuyo objeto es recoger, conservar y documentar. Si aspira a la reproducción fotográfica, pero trata de realizarla con los objetos en vez del instrumento propio de la reproducción fotográfica, esto es, la cámara; de otro modo el museo mata la vida y no se realiza a sí mismo. El testimonio inmediato de los contextos, de los grupos de relaciones, de la sincronía vital, no puede y no debe ser realizada más que con los medios técnicos (fotográficos, a colores y estereoscópicos) que hoy permiten una adecuada inmovilización de aquello que por naturaleza es movimiento y continuo decurso. En lugar de (o si se quiere, al lado de) los interiores contruidos con objetos (que pretenden ser verdaderos y vivos y no lo son) son necesarias fotografías que fijen la realidad de manera substancialmente análoga a como las acoge el observador humano que puede fijarla plurilateralmente y desde un número mayor de perspectivas o en inmediata sucesión, sin desnaturalizarla precisamente porque la transpone, franca y definitivamente, bajo un diferente plano: la imagen...

Si los museos folklóricos tienen como finalidad no sólo la recolección y conservación de objetos o complejos de objetos, sino también la conservación documental de los contextos realmente vitales, donde nacen los objetos y desarrollan sus funciones ligadas al hombre, los instrumentos de esta conservación documental de hechos y de relaciones integrales deben ser adecuados a la naturaleza de los documentos a conservar: cámara fotográfica,

cine, prensa, magnetófono, en estrecha correlación y en animación simultánea del mayor número de puntos de vista posibles. Para tener a la vez lo que el observador particular no podrá nunca reunir en su conjunto.

La función general, a la cual los museos de la vida popular no pueden ni deben renunciar —al menos como aspiración— impone que hagan extensiva su actividad, de la colección de objetos a la de imágenes de eso que el objeto no es: la relación de colocación de los objetos. Junto a los investigadores y conocedores de piezas son necesarios los investigadores de momentos, dimensiones y situaciones a fijar con las técnicas audiovisivas...

Solicitar pues la ampliación de la tarea de los museos de folklore es posible precisamente porque ya existe y se está multiplicando. Que las leyes actuales no contemplen esas tareas no es razón para conformarse. Si no existía el cine y los magnetófonos cuando fueron hechas las leyes, es necesario que éstas se adapten a los instrumentos y necesidades científicas nuevas y no a la inversa. Si el film o el cassette no son de interés para los museos arqueológicos y las galerías de arte, ello no es una buena razón para limitar los museos folklóricos que sólo a través del film, la fotografía y las grabaciones logran resolver su función, íntegramente.

Además, en cuanto a la disponibilidad de fondos, todos conocemos la dificultad cotidiana de quienes dirigen nuestros museos. Pero observo que también en este campo vale la regla: una batalla de retaguardia es siempre una batalla perdida. Avancemos en nuestras demandas, proyectemos más audazmente, modernamente, el trabajo de nuestros museos.



inicio

índice

menú

salir

Pero, con o sin ampliación de las tareas institucionales, persiste la necesidad de volver a enfrentar el problema de cómo hacer museos *museográficamente vivos* respecto de la vida *vitalmente viva* de la cual los museos son museos.

...La ordenación base de los museos de folklor debe ser lo que podría llamarse *por tema o por materia*, esto es, por tipos de manufacturas, por funciones o grupos de funciones, por categorías de costumbres, etcétera.

¿Qué significa de hecho disponer el material reunido por regiones, según categorías y criterios etnográficos, o científicos? Significa arrancar los objetos de su colocación inmediata para colocarlos conforme a otro tipo de relaciones existentes en la realidad pero que ésta no muestra inmediatamente. Una cerámica siciliana irá junto a otra abruza; será posible entonces tener las semejanzas y las diferencias, esto es, de encontrar relaciones que de otra forma serían invisibles, y cuya interpretación es precisamente una tarea de la investigación etnográfica. Pero la misma cerámica siciliana podrá y deberá ser apartada también de las otras cerámicas, para ser puestas junto a una pieza de madera o a una baranda de carreta o a una pintura en vidrio; porque, más allá de las diferencias del material, pueden (o no) verificarse las analogías o la identidad estilística, tanto al interior de una región histórico-administrativa, como fuera de ella, por zonas etnográficas más vastas. Además, en el propio interior de una región particular (y esto es sobre todo tarea de los museos regionales y locales, de los que el Museo Nacional debería ser recapitulación y síntesis) contará, más que la fotografía de lo real hecha a través de objetos (que es la cosa

muerta antes señalada), la lectura de lo real mediante líneas de conocimiento: la variación de los usos a través del tiempo, según zonas y dimensión social. En el museo local o regional, los objetos podrán ser más fácilmente dispuestos en relación al orden vital inmediato. La reconstrucción de un interior en Palazzolo Acreide —como lo está haciendo Uccello— es un interior de Palazzolo Acreide enclavado en Palazzolo Acreide y por tanto con un alto grado de veracidad ambiental. Pero también aquí los objetos deberán articularse sobre todo conforme las relaciones que no revelan la mera calca de la realidad: las dimensiones fundamentales del espacio, del tiempo y del nivel social, en que varían o se conservan, formas y estilos, significantes y empleos, usos y funciones.

Conocer implica siempre introducir una discontinuidad en la indistinta continuidad de lo real, para encontrar las líneas de continuidad que ligan hechos y cosas, bajo la superficie perceptible de la experiencia.

El único modo en que un museo etnográfico puede estar vivo es rompiendo la unidad superficial de lo que es constatable empíricamente, a fin de volver a encontrar las líneas de unidad más profundas, substanciales, no perceptibles de otra manera. Como ya dije, pero quisiera repetirlo por la importancia que a mi juicio tiene el concepto, la vida de un museo depende de la posibilidad de reconstruirla en su propio contexto, disponiendo lo real de acuerdo a las líneas de inteligibilidad que el mismo no presenta inmediatamente.

El museo tiene un lenguaje que es un meta-lenguaje en relación a los datos empíricos. La conservación de las conexiones inmediatamente



inicio

índice

menú

salir

contextuales de objetos y hechos, en forma documental, depende de la conservación pura y simple de los objetos, y más aún, de la fotografía, el film, las cintas magnetofónicas. Pero la verdadera obra del museo estriba en la investigación a nivel museográfico, de las conexiones más profundas. Y aquí se pone nuevamente de relieve que el museo es un centro de investigación que promueve a ésta. Las líneas de inteligibilidad no están dadas de una vez por siempre. Se pueden indicar los puntos de referencia esenciales y generales como son la colocación — siempre tridimensional— de cada hecho: espacio, tiempo y nivel social. Se puede también señalar o utilizar distinciones muy generales, *i.e.* forma y función, morfología e historia, etc. Pero las líneas reales, profundas, específicas, deberán ser descubiertas en la relación específica con los documentos, reiniciando constantemente la discusión de los criterios interpretativos y clasificatorios con los que estamos leyendo y ordenando los propios documentos. En fin, el museo deviene el lugar donde se procesa la investigación de campo y de laboratorio... Museos como sitios de elaboración de aquellos catálogos descriptivos de los cuales hay tanta necesidad. Museos como lugares de programación y ejecución de campañas en pro de la documentación sistemática. Museos como centros de preparación de cartogramas etnográficos y tablas. Museos como laboratorio de elaboración y cuestionamiento de los criterios de manipulación etnográfica de los datos. Museos como lugares de presentación didácticamente eficiente de los resultados logrados.

No entraré en el tema de las posibles técnicas de presentación. Hay otras aportaciones que afrontarán el problema con mayor competencia que la mía. Pero quizá me sea permitido expresar algún deseo: que, en la presentación misma se exprese, lo más vivamente posible, la

multiplicidad y movilidad de conexiones que el trabajo de investigación de laboratorio tenga como presupuesto y conclusión. Por tanto: particular uso de las fotografías (grandes, en pancartas y multilaterales) para construir cuadros de recolección de los objetos en los contextos reales; proyección de películas, sonorización no casual y anónima, sino estrechamente ligada a documentaciones particulares, y sobre todo, provistas de salas de audición especializadas; cartas de difusión, diagramas reconstructivos como centros de interés de primer orden y no más como agregados accidentales; multiplicación de la colocación de los objetos repetidos tantas veces como conexiones significativas tengan.

Quisiera agregar otra observación más, que espero no sea juzgada como iconoclasta o escandalosa. Algo que atañe negativa mente a todos los museos, de cualquier tipo que sean, es la *total pasividad* a la que confinan al visitante: itinerarios obligados ante los cuales sólo queda la pura casualidad como alternativa ya que las series de objetos solamente se pueden escoger cuando se trata de un museo conocido; colocaciones y presentaciones tradicionales; el carácter intocable de los objetos. Naturalmente se trata del precio que hay que pagar en aras de la conservación de las piezas y no propongo ciertamente que cada visitante sea libre de tomarlos y cambiarlos de sitio.

...Y los telares fueron hechos para tejer y no para que estén inmóviles, así como las devanaderas deben girar y las cerraduras abrirse y cerrarse, los instrumentos sonar y así por el estilo. No sólo, pero es parte de la documentación etnográfica, el hecho de que se sepa *cómo* funcionan o funcionaban aquellos mecanismos e instrumentos. Es cierto que no



inicio

índice

menú

salir

someteremos las piezas originales al uso devastador, ¿pero por qué no construir copias de los mismos de modo que todos —el visitante y el estudioso— puedan hacerlos funcionar, convertirlos integralmente en lo que son, instrumentos que funcionan?

Además, también es posible garantizar al visitante una actividad menos elemental: la de repetir por ellos mismos las operaciones necesarias para la elaboración de los materiales. Se pueden construir *modelos* ya no entendidos como copias a escala de los objetos particulares, sino como mecanismos o circuitos que reproducen el funcionamiento y resultados de los procedimientos conceptuales mediante los cuales atrapamos los nexos que subyacen en relación a la superficie observable de los hechos. Un modelo de difusión, un diagrama, una serie tipológica o cronológica, representada gráficamente, son sólo el fruto de un procedimiento de elaboración conceptual. Mas, cuando en mapas lingüísticos o etnográficos usamos el sistema de acetatos transparentes superpuestos, y que realizan directa (o mecánicamente) la intersección de diversos fenómenos, estamos promoviendo la transposición o traducción del procedimiento conceptual, en instrumento manualmente utilizable: superponiendo esos acetatos alcanzamos resultados y los leemos directamente de manera todavía más exacta que si hubiésemos operado sólo conceptualmente. No veo la razón por la cual no debamos ir más allá; probando a traducir los procedimientos conceptuales en rutas o coyunturas, en sistemas corredizos o en superposiciones de tablas, en sucesiones o yuxtaposiciones de imágenes que dispongan a idénticos objetos, en relaciones diversas y en relaciones idénticas a objetos diferentes.

En fin, no veo por qué no podamos dar a los visitantes (y a nosotros mismos) mecanismos o circuitos a los que se les pueda pedir la sucesiva y simultánea presentación de una variada serie de relaciones: por ejemplo, primero la reagrupación morfológica de una serie de objetos, y en cambio después la distribución por área o cronológica de sus formas. No es necesario que los objetos sean los originales; pueden ser copias, o mejor todavía, imágenes; y hasta reducidas a sus aspectos esenciales a fin de resaltar su importancia en un cierto grupo de piezas...

A ello no se oponen dificultades técnicas insuperables: la construcción de los modelos (mecánicos, eléctricos y electrónicos), de los procesos conceptuales, hoy se ha vuelto casi elemental. Ha pasado de los grandes centros de cálculo electrónicos, a las vitrinas de juguetes para niños. No hay obstáculos para su utilización en nuestro campo. Además nos inducirá a una de aquellas aperturas interdisciplinarias, tan necesaria.

...De modelos de objetos y de modelos de procesos de elaboración de datos, habremos salvado nuestros museos de la férrea ley de inmovilidad y pasividad que se impone a los visitantes.

Personalmente no me molesta el hecho de que el viejo museo se vuelva sólo una parte del nuevo museo etnográfico y que se pueda perder un poco de aquella falsa austeridad que pretenden tener las solemnes salas. Tenemos el deber de servir con la ciencia. No veo por qué no usarla en pro de una obra que llenaría nuestras salas de estudiosos y visitantes en condiciones de ser sujetos y no objetos de la visita.



inicio

índice

menú

salir

117. Museos para el desarrollo

Stanislas Adotevi. “Le musée, inversion de la vie” en *L’art vivant*, núm. 35, diciembre de 1972-enero de 1973.

La verdad de este fin de siglo, los resultados de la práctica museal de los últimos siglos, las exigencias de los países en vías de desarrollo, la historia de África —la de ayer y sobre todo la de mañana—, todo reclama la desaparición de los museos... El museo, producto quintaesenciado de la enseñanza humanista, no tiene nada que ver con la arcilla de la vida humana. Sin duda se nos reprochará atenernos sólo a los detalles, no acordar significación sino a lo que es manifiesto, despreciar la verdad profunda, confundir el resultado con el proyecto...

No hablo aún del patrimonio. Hablo de las ilusiones ópticas y digo, puesto que hay que expresarse a partir de cierta visión de África, que las estatuillas, los ritos, las danzas, todas esas realidades que se dan para afirmar nuestra personalidad, no se encuentran en ninguna parte en museo alguno; menos todavía en los museos que se hallan en suelo africano. Esas

cosas: las danzas, las estatuillas, lo heredado, se encuentran todavía en África, pero muy lejos de los centros de aprovisionamiento para turistas y de más aprendices de la cámara. Las danzas, los ritos, las máscaras, la verdad cotidiana, son vividos de manera real a los ojos de todos en la vía pública, en cada gesto individual o colectivo, por hombres y mujeres de carne y hueso, y no de modo onírico o fantasmagórico en las obras especializadas de africanistas y en las salas de exposiciones temporales o permanentes. Para ser aún más precisos, se trata de tomar posición, aquí como en las demás partes, contra todos los que quieren hacer del tercer mundo y del continente africano en particular un museo, es decir, por encima de la profusión del suelo y del subsuelo, una vitrina de esqueletos ágiles y de maniqués mortalmente aburridos. Se trata, en fin, en un sentido general, de saber que una nueva civilización se elabora desde 1968, al margen de la que se obstina en hacer



de los museos una institución y de los hombres una mercancía.

¿Pero, qué es entonces un museo y cómo, mediante una práctica museográfica verdaderamente humana llegar a una cultura finalmente responsable?..

Creación de una era preindustrial, conservado por los literatos y las inhibiciones de los *snobs*, el museo está teórica y prácticamente ligado a un mundo (el mundo europeo), a una clase (la clase burguesa cultivada), a cierta visión de la cultura (la de sus ancestros, los galos y sus primos, todos grandes dolicocefalos rubios y de ojos azules). Tal museo está sin duda en vías de desaparecer, liquidado a la vez por el rigor interno de la sociedad industrial y los ataques bruscos y violentos de una historia reciente; pero ese museo sigue siendo aún el lugar de la concentración mágica de las obsesiones polvorientas de una clase que siempre sigue creyendo en la extensión de su poder. Que haya mucha gente en los museos no cambia la cuestión. El hecho es que, a causa de cómo es el mundo desde hace unos diez años, se edifica una nueva praxis social tan poco preocupada por el hombre como la vieja mascarada humanista, esta vez con la complicidad de los negros y de los otros que, en las escaleras de servicio, sueñan ya con recuerdos y nostalgia. Así, la cuestión no es lo que los campesinos de Cantal o los jóvenes negros de Labrouse (las famosas visitas comentadas) ven en los museos, sino lo que van a ver en ellos, lo que buscan en ellos, y qué relaciones hay entre lo que quieren ver o creen ver y el universo real del comentario o de la charla instruida. En términos más simples: ¿qué es lo que la visita a un museo puede reportar a la sociedad que la organiza? Hace falta, en consecuencia,

llegar al fundamento teórico de la realidad museal y comprender por qué el museo se ha alejado de su mito y está, como consecuencia de ello, amenazado por el riesgo de un desmoronamiento interno.

La existencia en todo el mundo de museos vivos abiertos al progreso no modifica nada. La aparición de estos museos que rompieron con el carácter museológico tradicional prueba, por el contrario, que la institución está condenada y que está condenada precisamente porque es cuestionada por la mayoría, es decir por las nuevas generaciones. Cuestionada hasta tal punto que los museólogos mismos buscan liberarse de esta denominación. Es importante decir que este cuestionamiento no es accidente histórico, un momento difícil del pensamiento museal burgués, sino una reivindicación que se aferra a la estructura, a la esencia, a la historia y a la vida de una institución que, desde hace dos siglos, esteriliza la educación y frena la evolución cultural. En tal sentido el museo no está, como se pretende generalmente, separado de la enseñanza; es muy conscientemente la materialización de cierta visión del hombre a través de los diferentes sistemas educativos y culturales existentes.

El museo, en su práctica tradicional, es la confesión misma de un proyecto: dar a quienes no tienen acceso a la cultura un mito que sea a la vez la propedéutica de la conciencia que deben tener y la conciencia que deben tener para ser lo que son, es decir seres paralizados, dóciles, sumisos, drogados, en suma, ajenos a sí mismos y maduros para asegurar la tranquilidad social bajo la protección de los grandes ancestros. En su estructura latente, el museo se encuentra bien en una relación de complementariedad y de complicidad con

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

la educación. Y si la educación interpela al individuo como sujeto, el museo lo interpela como buen ciudadano. Falsa conciencia de una situación real, el museo repite en el plano nacional, para personas de edades y niveles diversos, los cursos magistrales de las universidades.

Para el africano no hay nada más normal que la actividad artística. El arte puede morir porque participa de la vida humana; no es el rostro de una realidad hipostasiada sino la piel de la vida... En consecuencia, el artista no es un observador ajeno. Está en la imagen representada, es creador de sociedad, productor de historia. Y el arte, variado, multiforme, diverso, evoluciona constantemente para adaptarse a las condiciones nuevas de la sociedad, desde las representaciones más realistas hasta los símbolos más simbólicos: el administrador colonial y su casco.

Es perceptible entonces lo que hay de incongruencia en ubicar en los museos, remedando a Europa, todo elemento cultural original; en etiquetar, condicionar, como si se tratase de un coleóptero resplandeciente de luz, una pieza vaciada de su sustancia viviente. Se comprende, en fin, por qué los que son aún africanos en África se divierten siempre locamente cuando los llevamos a “nuestros museos”. Para ellos, el objeto desfuncionalizado, desacralizado, banalizado, en el museo, no es sino el producto de desviaciones intelectuales, de elementos extraños a su cultura: una conciencia extranjera superpuesta sobre una condición real. Y se ríen de eso porque sólo ellos poseen aún, por instinto, ese poder brechtiano de distanciamiento que les permite distinguir el drama del melodrama, los problemas de las rancias antiguallas, la

escena histórica de los oropeles ficticios. En cuanto a los que se denominan élites, los que, en los salones de los cristianos progresistas, socialdemócratas y perfectos comunistas que rompen con el destierro, hacen planes de desarrollo entre dos whiskis y varios compromisos con el imperialismo, todos más o menos desfigurados por las chucherías de la negritud, en lugar de preparar el futuro nos instalamos con éxtasis y deleite en ese mundo de coartadas, de subterfugios, de sublimaciones y de mentiras de la sociedad de consumo... Puesto que no es casual que Europa no logre salvar a sus propios museos del naufragio que los amenaza. Las casas de la cultura, en Francia, no hacen sino confirmar (vaciándolos de su sustancia, aniquilándolos) que los museos están muy maduros para su demolición. Y si bien el humor británico, no obstante tan fecundo, no halló aún término sustitutivo, es porque ese mundo que han dado a luz los museos no se propone todavía modificar la teoría sobre la cual descansa su estrategia de narcisismo liquidador...

No se puede continuar tomando los efectos por las causas, la apariencia por la realidad. Es tiempo de ir a la raíz de todas estas desviaciones cerebrales y morales del hombre para comprender cómo los responsables de los museos, a menudo aislados de su propia cultura por sus estudios escolares y universitarios, viven, en general, en una triple soledad: física, intelectual y moral, respecto de las actividades de las demás ciencias, y son incapaces de saber en qué dirección ubicarse, qué movimientos hay que efectuar para cambiar el mundo; para comprender cómo, en fin, lejos de considerar al museo *una alusión*, se destruyen pensando la realidad con conceptos caídos del cielo de la abstracción universitaria...



Puesto que, en efecto, un museo no es en sí nada. En sí, el museo no quiere decir nada. No es más que un concepto que indica una acción a cumplir: un concepto práctico que significa que para reencontrarse y hallar la realidad a la que se hace alusión hay que buscar no ya en el hombre abstracto sino en el hombre real, en el conjunto de las relaciones

sociales y humanas del hombre. El museo no es pues un ambiente de relieves abstractos *sino un panel indicador; una señal*. Una señal que, con la ayuda de signos, indica en qué lugar el hombre se ha ahogado, qué gestos necesita aún hacer y qué movimientos debe efectuar para pasar a la humanidad sobre esta tierra...

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

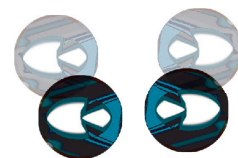
118. Formas nuevas

Alpha Konaré, “Hacia un nuevo tipo de museo etnográfico en África” en *Museum*, núm. 139, 1983 (vol. xxxv, núm. 3).

De los diferentes modelos de museos existentes hoy en día en Europa, lo que África debería sobre todo tener en cuenta es el sistema de los ecomuseos, ya que éstos representan primero y ante todo un área determinada, una población activa, el “patrimonio de la memoria colectiva” y las “actividades que representan todo un conjunto de prácticas sociales concretas en situaciones de la vida real”, en suma, todo lo que hace que tales culturas estén vivas. Habría asimismo que reflexionar en torno a nuevas formas de museos etnográficos más estrechamente integra dos a la población que los controlaría muy directamente, tanto en lo que respecta a su concepción y realización como a su administración. Al erigir estos nuevos museos se tomarán en cuenta los recursos de la población en cuestión, cuya participación no se basará en ninguna política impuesta desde arriba.

Estos nuevos tipos de museos (con estructuras más simples, si es preciso) podrían ser parecidos a los museos familiares y comunitarios. Tendrían que saber “salir de los museos” para ocupar las plazas públicas, las escuelas y los lugares de trabajo; tendrían que dar apoyo a las asociaciones tradicionales y animar a aquellos que se entregan a actividades modernas y diversificadas. Su aspecto exterior también deberá ser familiar a las poblaciones locales, según el modelo de las habitaciones tradicionales de la región. El hecho de preferir una cabaña de adobe a una construcción de piedra no indica necesariamente escasez de fondos sino una elección dictada por el entorno, el modo de vida, la filosofía de las gentes del lugar.

Los museos etnográficos deben ser verdaderos centros culturales y colaborar con otros organismos (universidades, sociedades culturales



inicio

índice

menú

salir

tradicionales y modernas, archivos, etc.); deben inventariar el patrimonio, asegurar su conservación y restauración, participar en las actividades de investigación y desempeñar un papel organizador. Es urgente elaborar una verdadera “etnología de salvaguardia”, con la mira puesta en coleccionar series significativas, evolutivas y comparativas, y no especímenes, pues no se trata de salvar por salvar, ni de salvarlo todo, sino de asegurar la conservación con el fin de llevar a cabo una acción preventiva y resguardar la permanencia del objeto.

Realizar actividades de investigación y de animación significa devolver su vida y su sentido al objeto y crear las condiciones necesarias para la renovación y la nueva creación.

Como centros de cultura, los museos etnográficos constituyen los mejores lugares para los intercambios bilaterales y multilaterales. Ahora bien, hay que liberar los intercambios de todo paternalismo y de todo exotismo, y deben llevarse a cabo en condiciones de perfecta igualdad. Para llegar a un acercamiento, los museos podrán definir los puntos de convergencia y los de diferenciación. Deberán presentar al ser humano, en toda su diversidad, en su entorno social y natural: todas sus expresiones artísticas y su cultura material, su organización social, su ideología, todo aquello que existe o se está creando en este mismo instante o cuya aparición es inminente.

Los museos etnográficos no deben poner la mirada únicamente en el pasado y en el mundo rural. Deben tener en cuenta por igual a la ciudad y a la aldea. Prestarán especial atención al estudio de la sociedad precolonial y harán hincapié en la realidad cotidiana del

colonialismo, denunciando las teorías racistas. Se destacarán los esfuerzos de los pueblos en el mundo de hoy para dominar su entorno y también la tecnología que les permitirá marchar al ritmo del desarrollo económico. Habrá museos del hombre o de los hombres, museos de la cultura o de las culturas y, cuando sea preciso, serán específicamente integrados a un esfuerzo de desarrollo en función de las transformaciones de la sociedad.

Los museos etnográficos tienden a menudo a ignorar la riqueza de la experiencia y el saber locales, y sin embargo sin este reconocimiento no se alcanzarán jamás los objetivos de democratización. Hay que dar a conocer estas “bibliotecas vivientes” impregnadas de la sabiduría popular, a los museólogos y etnólogos nacionales formados técnicamente para llevar adelante todas las tareas de los museos: colección, conservación, investigación y organización de actividades en las que participa la comunidad. Gracias a su pericia, al alcance de su ciencia y a su conocimiento del medio ambiente, acabará por reconocerse sus méritos y aptitudes. Las actividades de los museos serán más atractivas, amplias y animadas cuanto más utilicen las lenguas nacionales, puesto que el uso del lenguaje familiar es en sí mismo la expresión de una herencia cultural.

Coleccionar: ¿qué y cómo?

Es importante que sean las propias poblaciones quienes decidan qué objetos deberán incluirse entre lo que consideran más significativo y lo que están dispuestas a mostrar a los demás. Ya no se trata, pues, de formar colecciones de objetos arrancados a su contexto, despojados de su función. Pueden tomarse en cuenta se-



guidamente otros puntos de vista; por ejemplo, los de los vecinos o los de los extranjeros que podrán indicar cuáles son los temas que les interesan en una cultura concreta.

En todo caso, lo determinante será la opinión de la población local. Lo que no debe hacerse es proceder a la conservación de los bienes culturales contra la voluntad de sus creadores y de sus usuarios habituales.

Ya no resultan esenciales como criterios de selección la curiosidad y el interés personal del coleccionista. Lo que debe prevalecer es el interés común, y poco importa la no-

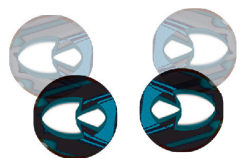
ción de cantidad de objetos a coleccionar, de la misma manera que hay que revisar la noción relativa de calidad de los objetos. La calidad está determinada por la importancia del objeto para la población local. Deben dejar de predominar los criterios de evaluación importados, particularmente en lo que a valores estéticos se refiere. Esto debería ayudar a eliminar la piratería cultural: robos, tráfico ilegal y transacciones comerciales irracionales, al negarse a adjudicar un valor comercial a los objetos. Serán las propias poblaciones las que de terminarán, de conformidad con sus costumbres, las condiciones de compraventa.

inicio

índice

menú

salir



inicio

119. Problemas del contexto africano

índice

menú

salir

En el contexto africano el enfoque ecomuseológico plantea problemas de diversa índole, ya que el concepto implica la participación de un poder y de una población. ¿De qué poder se trata? ¿Qué tipo de gobierno puede crear con éxito un ecomuseo? ¿No es acaso el ecomuseo un instrumento de sociedades avanzadas, concientizadas, que ya han superado una serie de problemas políticos y cuyos ciudadanos disfrutaban ya de ciertos derechos?

La voluntad de asumirse de manera integral, que es el fundamento del ecomuseo, ¿no puede comenzar en el tiempo antes de inscribirse en el espacio?

Nos parece que el ecomuseo, en su definición actual, no toma suficientemente en cuenta los

Alpha Konaré. “El programa de ecomuseos para el Sahel” en *Museum*, núm. 148, 1985 (Vol. xxxvii, núm. 4).

bienes inmateriales (palabras, ritos, signos, etc.), tan caros a nuestras sociedades de culturas fundamentalmente orales. Si el objeto ya no recibe un trato privilegiado, ¿lo recibirá el hombre, es decir el creador, el que tiene la capacidad de crear y recrear?

Estamos convencidos de que el establecimiento de la práctica incipiente del ecomuseo y la participación en el debate de personas de cultura nacional no formadas en las escuelas extranjeras comportarían la necesidad de aceptar museos diferentes —y, por lo tanto, enfoques y concreciones diferentes— y aun nuevas fórmulas que los superarán, dando preponderancia a ciertas unidades sociales como las familias y las personas depositarias de conocimientos y técnicas tradicionales (*personnes ressources*)...



¿Qué otras dificultades específicas tendrá que superar el ecomuseo para lograr establecerse en el Sahel?

En primer lugar, la escasa densidad de la población (treinta y tres millones en la actualidad, cincuenta millones en el año 2000; entre siete y ocho habitantes por kilómetro cuadrado), diseminada en grandes espacios carentes de vías de comunicación. La multiplicidad de estados hace que las fronteras políticas sean a menudo artificiales y no coincidan con las comunidades culturales. Habrá que comenzar entonces por hacer que las poblaciones de Sahel tomen conciencia de pertenecer a un mismo ecosistema, sin olvidar la escasez de sus ingresos y las dramáticas necesidades de supervivencia que se les plantean.

Otro elemento que hay que tener presente es la concepción que las poblaciones tienen de la naturaleza, que aparece como una fuente de riqueza que debe utilizarse de manera directa para asegurar la supervivencia inmediata del grupo y no para satisfacción de necesidades futuras. Y aunque la salvaguarda de los objetos significa ciertamente su conservación, con todos los ritos que les son propios, de manera mucho más profunda la relación con los objetos se manifiesta en la necesidad de crear las condiciones que les permitan continuar creándolos. Mientras el artesano viva y respete las tradiciones, mientras los ritos permanezcan, el objeto vivirá.

Objetivos

La finalidad de las actividades de los ecomuseos en la región deberá consistir en aguzar el espíritu crítico de las poblaciones y su capacidad de discernimiento para identificar

sus problemas y, sobre todo, en devolverles la confianza en sí mismas, dejando un mayor margen de acción a la iniciativa personal que les permita convertirse en miembros cada vez más responsables de su comunidad. El ecomuseo debería también permitir a las poblaciones sahelianas una integración más profunda con su medio. Sus actividades, múltiples y diversas, deberían ser llevadas a cabo por equipos pluridisciplinarios, lo cual facilitará en mayor medida el enfoque museológico del Sahel, que ya no se contentará con la contemplación pasiva del pasado o del presente sino que deberá participar en todos los esfuerzos realizados por el hombre para sobrevivir y por procurarse alimentos, agua y abrigo.

¿Cómo aprovechar mejor los recursos hidráulicos? ¿Cómo hacer para sacar el mejor partido del ecosistema? ¿Cómo luchar contra la degradación de los suelos, el sobrepastoreo, la deforestación? ¿Cómo luchar contra la desertificación? Los ecomuseos no podrán permanecer ajenos a estas interrogantes, so pena de convertirse en cementerios.

También será indispensable apoyarse en los jóvenes y contar con su ayuda para llevar adelante el acopio sistemático de todos los objetos, de todas las tradiciones en vías de rápida extinción. Las exposiciones ilustrarán los aspectos más importantes de la vida y el entorno de cada población, así como los problemas sociales y los elementos decadentes de nuestras tradiciones culturales.

También tendrán cabida temas como la historia y la geografía de los países sahelianos, con el fin de mostrar su antigüedad, facilitar su mutuo conocimiento y mostrar el alcance

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

y la continuidad de la sahelización. Otros temas serán los problemas ecológicos específicos y las tecnologías nacionales, para poner de relieve la capacidad de adaptación a las limitaciones del medio ambiente que, sin, depender de la ayuda exterior, puede garantizar el desarrollo de ciertos sectores económicos como la artesanía. Una atención especial merecerán también los distintos análisis de las relaciones comerciales.

Los ecomuseos deberán ofrecer la posibilidad de poner en práctica nuevas y más adecuadas estructuras educativas y permitir además la creación de centros de educación popular y de educación rural. Deberán también poner todo su empeño en la promoción de las lenguas nacionales, mediante su uso obligatorio y la recopilación y aprovechamiento de las tradiciones orales. Serán asimismo los más indicados para conservar las especies vegetales y animales, así como los espacios y monumentos declarados de interés. Centros de recreo y de documentación cultural, los ecomuseos serán

también centros de solidaridad y de promoción de la vida asociativa.

La experiencia ecomuseológica contribuirá así a liberarnos de las falsas estrategias de desarrollo, responsables de los fracasos en que ven sumidos nuestros países en la actualidad. El ecomuseo como forma de participación y de gestión podría constituir un adelanto decisivo en el campo de la cultura y, por lo mismo, de la vida en general. Como toda conquista, exigirá abnegación y desinterés. Será una tarea de amor.

Si la evolución de los museos de África no alcanzara esta etapa de transformación —que no es un fin en sí misma—, ello redundaría en una menor participación de las poblaciones en la defensa de sus culturas y en un mayor número de atropellos conducentes a la servidumbre y a la pérdida total de la identidad cultural. Entonces los caminos de la lucha cultural se confundirán más que nunca con los de la lucha por la vida misma.



inicio

índice

menú

salir

120. Un museo creado por los usuarios

AA.VV. *Museu de imagens do inconsciente*
(introducción de Mario Pedrosa y Nisa de
Silveira). Río de Janeiro, Ministerio de Educação
e cultura, Fundação Nacional de Arte, Instituto
Nacional de Artes Plásticas, 1980, (Colección Museos
Brasileños 2).

El ministro de Estado de la Salud, considerando la existencia de hecho, desde 1952, del Museo de Imágenes del Inconsciente en el Centro Psiquiátrico Pedro II... el papel desempeñado por esa unidad en el campo de los estudios e investigaciones de los problemas mentales. Considerando la necesidad de preservar el acervo de pinturas y esculturas existentes que acreditaron esta unidad ante el ICOM, sección brasileña (1973) y las diferentes declaraciones de autoridades nacionales y extranjeras acerca del valor científico de esa iniciativa, resuelve...

1. Instituir junto al Centro Psiquiátrico Pedro II, de la División Nacional de Salud Mental el Museo de Imágenes del Inconsciente.

Ministro Mario Machado de Lemos Marzo, 1974
(este decreto nunca fue puesto en vigor, pero el museo sigue existiendo y desarrollándose).

La práctica del personal profesional era supervisada por Nise da Silveira, cuyos descubrimientos en el campo de la asistencia a los esquizofrénicos han constituido una verdadera revolución doctrinaria en el campo de la psiquiatría práctica y también han dado pie a nuevas concepciones realmente fecundas en cuanto al tratamiento de nuestros enfermos, de las que resultó nuestro museo...

¿Qué hacer hoy con todos esos enfermos elevados a personalidades artísticas con obras estéticamente respetables, tales como Emygio, Raphael, Fernando Diniz, Carlos Isaac, Octavio u otros?

¿Cómo preservar sus obras, cómo proteger esos seres... de gran talento, pero frágiles... asegurarles un futuro menos incierto, menos trágico? De ahí nació la idea del museo...



inicio

Pero ¿qué museo? ¿Una colección de bellos cuadros colgados de las paredes con salas contiguas para ser apreciados? No. Los creadores de arte y sus productos no pueden separarse. El museo tiene que ser también una institución, una casa que los albergue... El museo... debe completarse por eso mismo en una comunidad...

Allí... se fueron reuniendo al azar.. todo un grupo de enfermos —esquizofrénicos— sa-

cados del patio del hospicio a la sección terapéutica, de ésta al taller, del taller a la convivencia, donde se generó afecto y éste generó creatividad...

El gran descubrimiento fue la formación o la revelación, a lo largo de los años, de personalidades extraordinarias que nacieron de la convivencia... y cuyas obras constituyen ya un patrimonio cultural de la nación brasilera.

índice

menú

salir

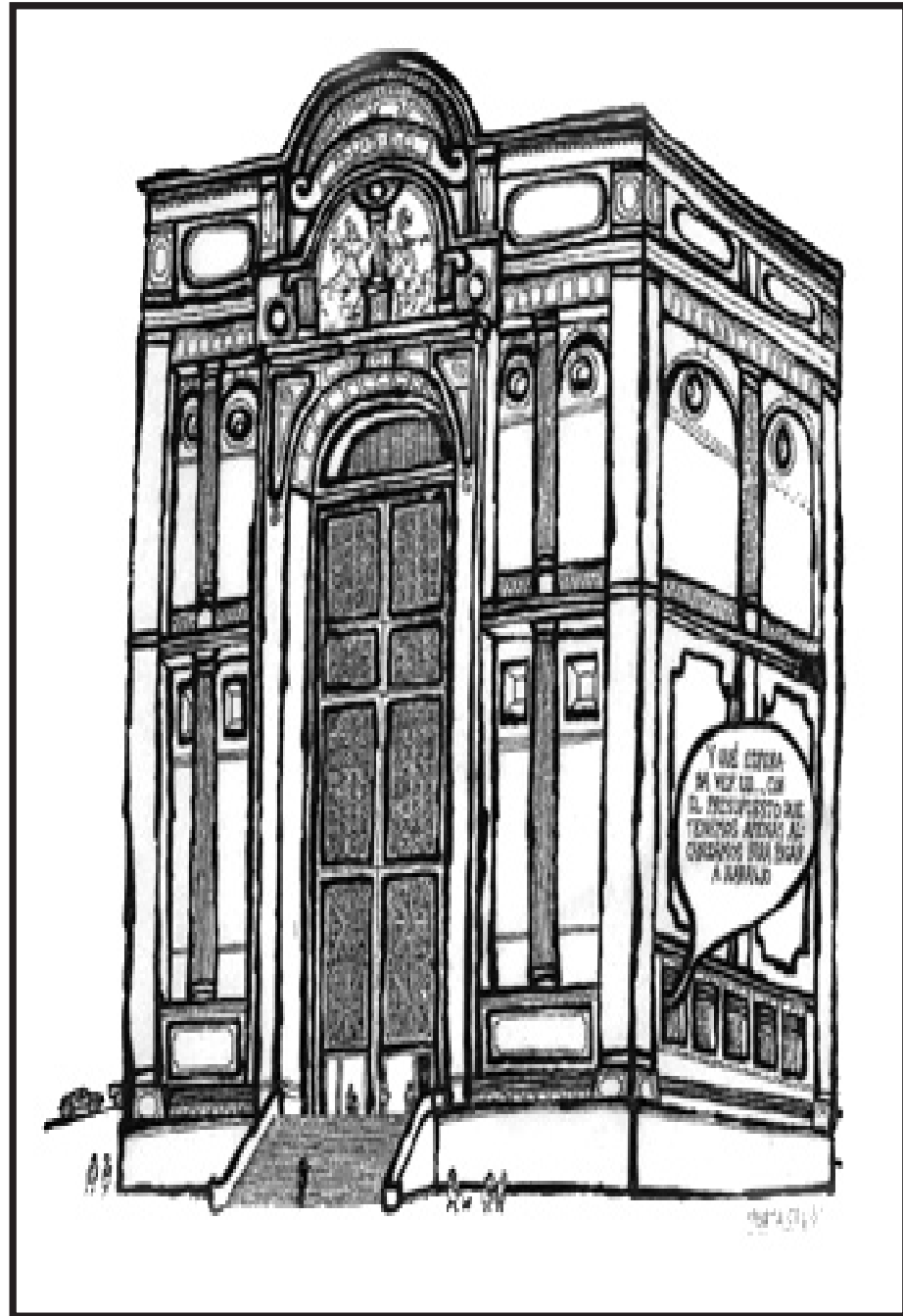


inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

VII. Bibliografía



inicio

índice

menú

salir

Son varios los índices bibliográficos existentes sobre algunos temas tratados en este trabajo. En la medida en que no me ha sido posible consultar directamente todos esos materiales, los cito por temas y orden alfabético de autores, de manera que el lector interesado pueda ampliar su información y en el entendido de que muchos títulos reiteran viejas concepciones.

Las principales fuentes consultadas fueron los índices actualizados del ICOM-UNESCO y del Instituto Smithsonian. También se utilizaron bibliografías aportadas por los autores citados en esta antología.

El modo de organizar el material obedece a la estructura de la propia antología y creo que puede resultar útil a quienes intenten realizar investigaciones en el campo museológico en América Latina.

Es de desear, por supuesto, que exista al menos una institución en México que logre reunir y mantener actualizada una biblioteca nutrida para profesionales. Por el momento, y con enormes limitaciones, la biblioteca de la Escuela de Restauración y Conservación en el Ex Convento de Churubusco, el centro de documentación del Centro de investigaciones y servicios museológicos, (CISM) de la UNAM y el CENIDIAP-INBA, con la integración del archivo creado a partir de este trabajo, intentan cumplir el servicio.

Abbey, Dr. David, "Aids, Kulture and Curiosity", en *Museum News*, EUA, vol. 46, núm. 7, marzo 1968.

Adams, C., J. Gates y G. P. Weisberg, "The Art Museum and The High School: The Advanced Placement Approach to the History of Art", en *Art Journal*, EUA. vol. 35, pt. 1, otoño 1975.

Albel Weiss, Wendy, *The Joseph Lloyd Manor House: a Focus on the problems and solutions for creating dynamic school*

programs in historic houses, University Park, Northeast Museums Conference, 1983.

Alberty, Beth y Bette Korman, comps., *Art and The Integrated Day*, Nueva York, GAME Inc., primavera 1976, núm. 2.

Alexander, E., *Museums and How to Use Them*, Londres, Inglaterra, B. T. Batsford, 1974.

Alexander, Edward P., *The New Museum*, Washington DC, American Association of Museums, 1983.

Alt, M. B., *Audio visual techniques in museum education*, Nueva York, Longman Group Resources Unit, 1981.

Álvarez, Federico, *Museo como centro de provocación*, Caracas, Arte Plural de Venezuela, 1982.

Allen, R., "New Roles for the University in Extra-Curricular Visual Arts Programs", en *Curator*, vol. 12, núm. 1, marzo 1969, págs. 57-59.

American Association of Museums, *Museums and The Environment: A Handbook for Education*, Nueva York, Arkville Press, 1971.

American Council for the Arts in Education, Inc., *Arts and The People*, 1973.

Andersen, Karl-Erik, *Museums and education*, Bronshoj, Copenhagen, Danish ICOM/CECA. 1982.

Anderson, D. C., "Creative Teaching, Temporary Exhibits, and Vitality for the Small Museum", en *Curator*, vol. 12, núm. 3, septiembre 1969, págs. 180-184.

Angotti, Thomas, *Planning the open-air museum and teaching urban history: the United States in the world context*, París, UNESCO, 1982.

Aprada de Di Masi, María Florencia, *Expe-*



inicio

índice

menú

salir

- riencias educativas en un museo histórico*, Dirección de Coordinación de Acción Cultural, 1982.
- Araoz de la Torre, Marta, *Museums: an investment for development*, París, ICOM, 1982.
- Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- , *Arts and the Handicapped: An Issue of Access*, Nueva York, Educational Facilities Laboratory, 1975.
- , *Museums: Their New Audience*, Washington, American Association of Museums, 1972.
- , *As others see us. Six personal views of museums from the outside*, Washington, American Association of Museums, 1982.
- Bacci, Mina, *Museo e ambiente e i novi programmi per la scuola media inferiore*, Roma, Ministerio per i beni culturali e ambientali, 1981.
- , *La Pittura a Firenze nei secoli 13-16. Tavole per una ricerca di gruppo*, Florencia, Galleria degli Uffizi, sección didáctica, 1978.
- , *La Pittura a Firenze nei secoli 13-16. Schede di guida alla lettura di alcune opere*, Florencia, Galleria degli Uffizi, sección didáctica, 1979.
- , *L'Architettura e la scultura a Firenze nei secoli 11-15. Tavole per una ricerca di gruppo*, Florencia, Galleria degli Uffizi, sección didáctica, 1980.
- , *Raffaello a Firenze*, Florencia, Galleria degli Uffizi, sección didáctica, 1984.
- , *L'Architettura e la scultura a Firenze nei secoli 11-15. Schede di guida alla lettura di alcune opere*, Florencia, Galleria degli Uffizi, sección didáctica, 1980.
- Bachand, Jacques, *Le Musée et ses partenaires dans le développement culturel regional*, Montreal, Société des musées québécois, 1981.
- Banaigs, Colette, *Autour de "L'Indésirable" de LAM; une expérience pédagogique réalisée à l'atelier du MAM*, París, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, CRDP de París, 1983.
- Bannerman, Carol, *Museums, magic and children: youth education in museums*, Washington, Association of Science-Technology Centers, 1981.
- Bardt-Pellerin, Elisabeth, *An Experiment: guiding handicapped children in the museum. Visites de musée pour les enfants handicapés: une expérience*, Ottawa, Canadian Museums Association, 1981.
- Barnea, Aviva, *Museum education in Israel*, Haifa, Museum Education Center, 1982.
- , *Youth creating in the museums of Haifa 1969-1979*, Haifa, Center of Museum Education, 1979.
- Barocchi, Paola, *Schede didattiche per un percorso michelangeloesco in Firenze*, Florencia, Galleria degli Uffizi, sección didáctica, 1982.
- Bassett, Douglas A, comp., *Visitor services*, Londres, Museums Association, 1984.
- Bassett, Richard, *The Open Eye in Learning: The Role of Art in General Education*, Cambridge, Massachusetts, MIT, Press, 1969.
- Battesti, Teresa, *Le Laboratoire d'éthnologie du Musée national d'histoire naturelle*, Musée de l'Homme, París, 1976.
- Bay, Ann, *Museum Programs for Young People. Case Studies*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1973.
- , "Getting Decent Docents", en *Museum News*, abril 1974.
- Beardsley, Don, "Helping Teachers to Use Museums", en *Curator*, vol. 18, núm. 3, septiembre 1974, págs. 192-199.
- Berck, Brenda, *Reproductions: tool or tra-*



de? Les Reproductions: un outil ou un négoce? Ottawa, Canadian Museums Association — Association des musées canadiens, 1983.

Berghuis, P., *Symposium on vision and visualization*, Amsterdam, Tropenmuseum, 1979.

Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment*, Nueva York, N. Y., Alfred A. Knopf, 1976.

Bispham, A. M., “The child, The Environment, The Museum”, en *Artscribe*, G. B., núm. 4, septiembre/octubre 1976.

Blanchet, Arlette, *Le Musée pour enfants ou l'école de demain*, Montreal, Société des musées québécois, 1982.

—, *Séminaire deformation et de perfectionnement professionnels. Trois Rivières. Canada, 1980. Le Musée ressource éducative*, 2a. ed., Montreal, Société des musées québécois, 1982.

Bloom, Joel N., *Museums for a new century. A report of the Commission on museums for a new century*, Washington DC, American Association of Museums, 1984.

Booth, Jeanette Hauck, *Creative museum methods and educational techniques*, Springfield, Charles C. Thomas, 1982.

Boyer, Ann, *Early childhood education from the museum perspective*, Toronto, Ontario Museum Association, 1982.

Bradshaw, Mary Claire, “Volunteer Docent Programs: A Pragmatic Approach to Museum Interpretation”, en *American Association for State and Local History*, folleto técnico, núm. 65, Nashville, AASLH, 1973.

Brawne, Michael, *The New Museum*, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1965.

Brown, Martyn, *One museum's drama experience*, Londres, Museums Association, 1982.

Bunning, Richard L., “A Perspective on the

Museum's Role in Community Adult Education”, en *Curator*, vol. 17, núm. 1, marzo 1974, págs. 56-63.

Butler, Barbara H., *A Meeting of minds. Museums and universities. A natural partnership*, Washington DC, American Association of Museums, 1983.

Caballero Zoreda, Luis, *Funciones, organización y servicios de un museo: el Museo arqueológico nacional de Madrid*, Madrid, Asociación española de Archiveros. Bibliotecarios. Museólogos y Documentalistas (ANABAD), 1982.

Calvado, Teresa, *L' didattica dei musei in Italia: qualche osservazione*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1981.

Cameron, Duncan F., *Musées pour notre temps*, París, UNESCO, 1970.

—, “A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education”, en *Curator*, vol. 11, núm. 1, marzo 1968, págs. 33-40.

Cart, Germain *et al.*, *Museums and Young People: Three Reports*, París, ICOM, 1952.

Carter, John, *Early childhood education from the museum perspective*, Toronto, Ontario Museum Association, 1982.

Celeste, Maria, “A Meeting in Rome on the Educational Role of Museums”, en *Museum*, vol. 27, núm. 3, 1975, págs. 147-151.

Center for Museum Education, *Lifelong Learning/Adult Audiences. Sourcebook*, núm. 1, Washington DC, George Washington University, 1978.

Cere, Maude, *Les Trousses pédagogiques facilitent l'accès des enfants au musée*, Montreal, Société des musées québécois, 1982.

Clausen, Stein Krog, “Commission for Environmental Interpretation and Education, Denmark”, en *Museums Journal*, vol. 79, núm. 2, Sept. 1979, págs. 63-65.

inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

- Cochran Hicks, Filen, *A Report from the commission on museums for a new century. Looking ahead*, Washington DC, American Association of Museums, 1983.
- , *Museums for a new century. A report of the Commission on museums for a new century*, Washington DC, American Association of Museums, 1984.
- Coen, Leigh Hayford, “The Interpretive Function in Museums Work”, en *Curator*, vol. 18, núm. 4, diciembre 1975, págs. 281-286.
- Cohen, Marilyn Sara, *The State of the Art of Museum visitor orientation: a survey of selected institutions*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1974.
- Coles, Robert, “The Art Museum and the Pressures of Society”, en *Art News*, vol. 74, enero 1975, págs. 23-33.
- , “Thoughts at a Conference on Aesthetic Education”, en *Carnegie Magazine*, vol. 51, núm. 2, febrero 1977.
- Collins, Ziporah W., comp., *Museums, adults and the humanities; a guide for educational programming*, Washington, American Association of Museums, 1981.
- Comission Education et action culturelle (Bélgica), *Les Publications éducatives des Musées francophones de Belgique*, Bruselas, Association francophone des musées de Belgique, 1983.
- Communications Design Team, *Communicating with The Museum Visitor*, Toronto, Canadá, The Royal Ontario Museum, 1976.
- , *Communicating with the Museum Visitor: Guidelines for Planning*, Toronto, Royal Ontario Museum, 1976.
- Condit, Louise, “A New Junior Museum”, en *Curator*, vol. 2, núm. 1, 1959, págs. 11-20.
- Costigan, Jennifer, *Projects in open air museums*, Nueva York, Longman Group Resources Unit, 1982.
- Covington, Joseph P., *When the grant runs out: self-sustaining adult programs*, University Park, Northeastern Museums Conference, 1981.
- Cox, Angela, *Education in art galleries*, Nueva York, Longman Group Resources Unit, 1981.
- Cox, Rosalie, “Helpful Hints for Museum Guides”, en *The Grand New Dawson and Hind Quarterly*, vol. 3, núm. 3, junio 1974, págs. 54-55.
- Cucurullo de Engelmann, Gina Maria, *Sobre museos y sus servicios educativos*, Santo Domingo, Publicaciones del Museo de las Casas Reales, 1982.
- Curan, Heather, *Canned photos. A pinhole exercise*, Wellington Art Galleries and Museums Association of New Zealand, 1981.
- Chase, Richard A., “Museums as Learning Environments”, en *Museum News*, septiembre/octubre, 1975.
- Chapman, Laura H., *The Future and museum education*, Washington, American Association of Museums, 1982.
- , *Children in Museums*. Washington, Smithsonian Institution, Office of Museums Programs, 263 págs., 1982.
- Den, Ger Van, *The Relationship between museum display and educational activities. Présentation et activités éducatives au musée*, París, ICOM, 1983.
- Danilov, Victor J., “Push a Button, and Curiosity”, en *Museums News*, vol. 46, núm. 7, marzo 1968.
- Davis, Gordon A., *Museums in education. University museums*, Illinois State University, Londres, British Council, 1983.
- , *Educational Services*. National Museums of Tanzania. Five year plan. The University



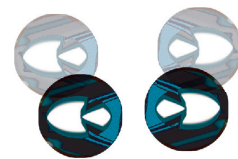
inicio

índice

menú

salir

- Museums Illinois State University, 1983.
- De Francesco, Italo, *Art Education: Its Means and Ends*, Nueva York, Harper and Brothers, 1958.
- Deloche, Bernard, *L'Oeuvre d'art au musée*, París, Association générale des conservateurs des collections publiques de France, 1983.
- Dennis, Emily, "Seminar on Neighborhood Museums", en *Museum News*, vol. 48, enero 1970, págs. 13-19.
- , *A Directory. Museum education*, Scotland, Edinburgh, The Council for Museums and Galleries in Scotland, 1981.
- Dobbs, Stephen Mark, "Dana and Kent and Early Museum Education", en *Museum News*, vol. 50, núm. 2, octubre 1971, págs. 38-41.
- , *Dramatic approaches to museum education*, Nueva York, Longman Group Resources Unit, 1981.
- Draper, Linda, *The Visitor and the Museum*, Berkeley, California, Lowie Museum of Anthropology, 1977.
- Dunn, John R., "Museum Interpretation/education: The Need for Definition", en *Gazette*, vol. 10, núm. 1, invierno 1977, págs. 12-17.
- DuPont, Chantal, *Séminaire deformation et de perfectionnement professionnels. Trois Riveres*. Canadá, 1980. *Le Musée ressource éducative*, 2a. ed., Montreal, Société des musées québécois, 1982.
- , *Educational and children's activities in museums*, Londres, The Museums Association, 1982, 14 págs.
- , Nueva York, Longman Group Resources Unit, 1983, 53 págs. (Journal of Education in Museums, núm. 4).
- Educational Facilities Laboratories, *Hands-On Museums: Partners in Learning*, Nueva York, Educational Facilities Laboratories, 1975.
- Eisner, Elliot, *Educating Artistic Vision*, Nueva York, Macmillan, 1972.
- Elder, Betty Doak, "Youth Projects in History", en *History News*, vol. 35, núm. 3, marzo 1980, págs. 5-10.
- Endter, Ellen, "Museum Learning and the Performing Arts", en *Museum News*, vol. 53, junio 1975, págs. 34-37.
- , *L'Enfant, l'art et le musée. Rapport final*, Séminaire européen de Cartigny, Suiza, 1980. *L'Enfant, l'art et le musée. Rapport final*, Bernabe, Commission nationale suisse pour l'UNESCO, 1981.
- Erikson, Erik, *Childhood and Society*, Nueva York, W. W. Norton & Co., Inc., 1950.
- Evans, Mary R., "Susan Sollins, Inprovisational Tours for Art Galleriés", en *Gazette*, otoño, 1976.
- Fayard, Armand, *Le Museum d'Histoire Naturelle de Grenoble et l'environnement. Première synthèse de trois années d'expérimentation*, París, Inspection Generale des Musées d'Histoire Naturelle de Province, 1982.
- Fazzini, Dan, *The Museum as a Learning Environment: A Self Motivating, Recycling, Learning System for the Museum Visitor*, tesis, Milwaukee, University of Wisconsin, 1972.
- Fearing, Kelly, Clyde Martin, et al., *Art and the Creative Teacher*, Austin, Texas, W. S. Benson and Company, 1971.
- Fertig, Barbara C., *Historians/Artifacts/Learners: The History museum as educator*, Washington, American Association of Museums, 1982.
- Foster, Mary S. y Saily L. Kitch, "Game-Catalogue: An Educational Approach to Exhibition Viewing", en *Art Education*, vol. 27, núm. 7, octubre 1974.
- Fraiberg, Selma, *The Magic Years*, Nueva York, Charles Scribners & Sons, 1959.



inicio

índice

menú

salir

- Franklin, Deborah, *Educational Alternatives in Me You Zeums*, Austin, Texas, The University of Texas Art Museums, 1976.
- Freedberg, Ardy y Philip Yenawine, "The Redefined Art of Museum Learning", en *Teacher*, vol. 94, núm. 4, diciembre 1976.
- Frese, H. H., *Anthropology and the Public: The Role of Museums*, Leiden, Holanda, 1960.
- Friedlander, Renate, "Creative Encounter with Museums: Experiment of the Cologne Museums Educational Service", en *Museum*, vol. 28, núm. 1, 1976.
- Fines, John, *Starters: using objects from museums*, Londres, Museums Association, 1983.
- Fourie, S., *The Museum's holiday course*, Cape Town, SAMA, 1984.
- Gabianelli, Vincent J. y Edward Munyer, "A Place to Learn", en *Museum News*, vol. 53, diciembre 1974, págs. 28-33.
- Garces Hill, Héctor, *Nuevo camino para los museos: tecnología educativa*, Santiago de Chile, Comité nacional chileno del ICOM, 1982, págs. 23-45. (Muchi, Boletín de museos chilenos, núm. 16).
- Gardner, Howard y Ellen Winner, "How Children Learn... Three Stages of Understanding Art", en *Psychology Today*, marzo 1976.
- Gelao, Clara, *Ancora sulla didattica dei musei: la Pinacoteca provinciale di Bari*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1981.
- Gillies, Pam A. et al., *Participatory exhibits: is fun educational?* Londres, Museums Association, 1982.
- Gortzak, Henk Jan, *The Museum, children and the Third World*, París, UNESCO, 1981.
- Grochau, Karen, *The Significance of Museum Education*, Cleveland, Ohio, Western Reserve Historical Society, 1976.
- , "Three Dimensional Learning", en *Newsletter*, O.M.A., vol. 5, núm. 1, enero 1976, págs. 21-23.
- Grove, Richard, *The Museum Community: New Roles and Possibilities for Art Education*, Nueva York, Institute for the Study of Art in Education, 1969.
- Hall, Edward T., *The Silent Language*, Nueva York, Anchor Press, 1973.
- Hansen, Tage Hoyer, *Museums and education*, Bronshøj/Copenhague, Danish ICOM/CECA, 1982.
- Harrison, Caroline, "Education and the Museum Library", en *Museum News*, vol. 42, núm. 5, enero 1964, págs. 33-36.
- Harrison Molly, *Changing Museums-Their Use and Misuse*, Londres, Longmans, Green and Co., Ltd., 1967.
- , "Education in Museums", en *The Organization of Museums, Practical Advice*, París, UNESCO, 1960.
- , *Learning Out of School: A Teachers' Guide to the Educational Use of Museums*, Londres, Ward Lock Educational, 1
- Harte, Diane M. Bret., "To Teach and Delight", en *Museum News*, vol. 55, núm. 2, noviembre/diciembre 1976, págs. 42-44.
- Hawkins, Cynthia, *Educational programming*, Indianápolis, Indianapolis Museum of Art, 1982.
- Heard, James, *Travellers in time: Botticelli, Gainsborough*, París, ICOM, 1933.
- Heath, Alison, "The Same Only More So: Museums and the Handicapped Visitor", en *Museums Journal*, vol. 76, núm. 2, septiembre 1976, págs. 56-58.
- Heme, Albert, *Museums and the Student*, Corpus Christi, Texas, Corpus Christi Museum, 1976.
- , *Museums and the Teacher*, Corpus Christi, Texas, Corpus Christi Museum, 1977.
- Herbert, Mary, *The Museum educator and school-related museum education*, Toronto, Ontario Museum Association, 1982.
- Holt, John, *How Children Learn*, Nueva York, Pitman Publishing Co., 1967.



inicio

índice

menú

salir

- Hooper-Greenhill, Eilean, *Museum education option; learning goals and bibliography for museums studies students*, 2a. ed., Leicester, University of Leicester. Department of Museum Studies, 1983.
- , *Some basic principles and issues relating to museum education*, Londres, Museums Association, 1983.
- ICOM, Committee for Education, *Museums and Teachers*, París, ICOM, 1956.
- Institute of International Education (EUA), *Education in museums*, Washington, 1981. A Multiregional group project (enero 24-febrero 2, 1981), Washington, Institute of International Education, 1981.
- Jones, Lois Swan, *Self-study guides for school-age students*, San Francisco, Center for Museum Studies. John F. Kennedy University, 1983.
- , *Jornadas de difusión*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, ICOM/CECA, 1981.
- Kinard, John R. y Esther Nighart, “The Anacostia Neighborhood Museum, Smithsonian Institution, Washington DC”, en *Museum*, vol. 24, 1972, págs. 102-109.
- Kingsley, Brandt, *Children in Museums: a Bibliography*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1979.
- Kirk, Irving D., “Communication: The Museum and the School”, en *Museum News*, vol. 49, núm. 9, mayo 1964, págs. 18-20.
- Knez, E. I., “The Museum as a Communications System: An Assessment of Cameron’s Viewpoint”, en *Curator*, vol. 13, núm. 3, septiembre 1970, págs. 204-212.
- Knowles, Malcolm, *The Adult Learner: A Neglected Species*, Houston, Texas, Gulf Publishing Company, 1973.
- Knox, Alan B., *Adults as learners*, Washington, American Association of Museums, 1981.
- Kohl, Herbert, “Be Creative and Follow Directions!”, en *Museum News*, vol. 49, núm. 2, octubre 1970, págs. 36-38.
- Korty, Carol, “If I Were a Kid Back Then: Participatory Drama in a Museum Setting”, en *Children’s Theatre Review*, vol. 26, núm. 4, 1977.
- Kresse, Frederick H., *Match: Materials and Activities for Teachers and children* (A final report on a project to develop and evaluate multimedia kits for elementary schools.), 1968, 2 vols.
- Krockover, Gerald H., *Creative Museum methods and educational techniques*, Springfield, Charles C. Thomas, 1982.
- Kurylo, Lynne, “On the Need for a Theory of Museum Learning”, en *Gazette*, vol. 9, núm. 3, verano 1976, pág. 24.
- Lacey, Thomas Jr. y Julie Agar, “Bringing Teachers and Museums Together”, en *Museum News*, vol. 58, núm. 4, marzo/abril 1980, págs. 50-54.
- Lamarche, Helene, *Vingt ans et plus d’activités éducatives au Musée des beaux-arts de Montreal*, Montreal, Société des musées québécois, 1982.
- Lambert, Josette, *Musée des arts décoratifs de Bordeaux; une expérience d’animation*, París, Association generale des conservateurs des collections publiques de France, 1982.
- Larrabee, Eric, *Museums and Education*, Washington, Smithsonian Institution, 1968.
- Lawrence, Sidney, *HMSG. Reaching outside SI with modern art*, Washington, The Smithsonian Institution, 1984.
- Lee Robert S., “The Future of The Museum as a Learning Environment”, en *Computers and Their Potential Applications in Museum*, Edmund A. Bowies, comp., Nueva York: Amo Press 1968.
- Lee, Sherman E., *The Art museum as a wilderness area*, Washington, American



inicio

índice

menú

salir

- Association of Museums, 1984.
- , *On Understanding Art Museums*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1975.
- Lehalle, Evelyne, *Colloque "L'animation au musée"*, Marsella, Francia, 1979.
- Lehman, Susan Nichols, *Museum school partnerships: plans and programs*, Washington, Center for Museum Education, George Washington University, 1981.
- Levy, Virginia, "Museum to Classroom", en *Museum News*, vol. 47, núm. 4, diciembre 1968, págs. 22-23.
- Lillys, William, "Museum TV: Its Genesis", en *Museum News*, vol. 51, núm. 5, enero 1973, págs. 15-19.
- Linh, Marcia C., "Teaching Students to Control Variables: Some Investigations Using free Choice Experiences", en *Toward a Theory of Psychological Development with The Piagetian Framework*, S. Modgil C. Modgil, comps., Londres, National Foundation for Education Research, 1979.
- Loar, Peggy, *Success through sharing: the team approach to cultural understanding. Le Travail en équipe, page de succès pour une meilleure compréhension culturelle*, París, ICOM, 1983.
- Locas, Claude, "Séminaire de formation et de perfectionnement professionnels. Trois-Riviere. Canadá. 1980. Le Musée ressource éducaré", en *Museum Round-up*, núm. 37, enero 1970, págs. 51-53.
- , *Trois expériences d'utilisation pédagogique des musées*, Québec, Ministère de l'Éducation, 1982.
- Lovekin, James P., "The Teacher, The Student, and the Material Culture", en *Museum Round-up*, núm. 37, enero 1970, págs. 51-53.
- Low, Theodore L., *The Educational Philosophy and Practice of Art Museums in the United States*, Nueva York, Teachers College, Columbia University, 1948.
- , *The Museum as a Social Instrument*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1942.
- , "The Museum as a Social Instrument: Twenty Years After", en *Museum News*, vol. 46, marzo 1968, págs. 11-18.
- Madden, Joan, "The AAM Education Committee: Who, What, When, Where, Why?", en *Roundtable Reports*, enero 1976, págs. 1-4.
- Mager, Robert F., *Preparing Instructional Objectives*, Palo Alto, California, Fearon Publishers, 1962.
- Marantz, Kenneth A., *The Elementary School Art Museum in New York State: A Guide for its Creation, and Development*, tesis, Nueva York, NY, University, 1972.
- Marcouse, Renée, "Education in Museum", en *Museum*, vol. 21, 1968.
- , *Using Objects, Visual Learning, and Visual Awareness in the Museum and Classroom*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1974. Reinhold, 1974.
- , "Personal Response", en *Museums Journal*, vol. 67, núm. 3, 1967. núm. 3, 1967.
- Varinov Martinic, Branko, *Nuevo camino para los museos: tecnología educativa*, Santiago de Chile, Comité nacional chileno del ICOM, 1982.
- Marsh, Caryl, *Social Psychological Influences upon the Expression and Inhibition of Curiosity*, presentación de doctorado, 1978.
- Martis, Adi, *Art and education: educational programmes in Dutch museums of modern art*, Amsterdam, Visual Arts Office for Abroad, 1982.
- Matthai, Robert A., "Child-Centered Learning", en *Museum News*, vol. 54, núm. 4, marzo/abril 1976, págs. 15-19.
- McDonnell, Patricia Joan, *Professional development and training in museums*, Washington, American Association of Museums, 1982.
- McGrath, Kyran M., "Environmental Education Act", en *Museum News*, vol. 49, núm.



inicio

índice

menú

salir

- 4, diciembre 1970, págs. 22-25.
- McKelvey, Frank J., comp., *Museum Training Programs: a Discussion of Current Issues*, Cooperstown Graduate Association Conference, junio, 1977.
- McKeown, Hugh, "Museums and Education", en *Newsletter, OMA*, vol. 5, núm. 1, enero 1976, págs. 33-34.
- Mensch, Peter van, *Museology and the object as data carrier*, Lelden, Reinwardt Academy, 1984.
- Merrill, Gilbert E., "New Dimensions in Museum Teaching", en *Museum News*, vol. 46, núm. 2, octubre 1967, págs. 35-37.
- Masallam, Mahmoud, "Intermediaries Between The Museum and The Community: Educational Work-The collective responsibility of all Museum Personnel", en *The Museum in The Service of Man Today and Tomorrow*, Oxford, Inglaterra, ICOM, 1972.
- Metropolitan Museum of Art (EUA), *Museum education for retarded adults. Reaching out to a neglected audience*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1979, pág. 47. Ilus.
- , *A Mobile for the teacher*, Nueva York, Longman Group Resources Unit, 1981.
- Moore, Donald, "In Search of the Past: A Traveling Exhibition for Schools", en *Museums Journal*, vol. 76, núm. 2, septiembre 1976, págs. 60-62.
- , "Museum Educational Programs", en *Newsletter, OMA*, vol. 5, núm. 1, enero 1976, págs. 24-29.
- , *Thirty years of museum education: some reflections*, Guildford, Butterworths, 1982.
- Moynes, Riley, "The Museum Comes to the Classroom", en *Rotunda*, vol. 10, núm. 1, primavera 1977, págs. 2-3.
- Munari, Bruno, *Il Laboratorio per bambini a Faenza al Museo internazionale delle ceramiche*, Faenza, Museo Internazionale delle ceramiche, 1981.
- Munro, Thomas, *Art Education: Its Philosophy and Psychology*, Nueva York, Liberal Arts Press, 1965.
- Murphey, John T., "What You Can Do With Your Education Department", en *Museum News*, vol. 49, núm. 2, octubre 1970, págs. 14-17.
- Murphy, J. y R. Gross, *The Arts and the Poor: New Challenge for Education*, Washington DC, USA, Government Printing Office, 1968.
- , "Museums and Education", en *Museum*, vol. 1, núm. 3-4, 1948.
- , "Museums and Environment", en *ICOM NEWS*, vol. 25, núm. 2 septiembre 1972, págs. 173-176.
- , *Museums and Handicapped Students: Guidelines for Educators*, Washington, Smithsonian Institution, 1977.
- , *Museums and the disabled*, 2a. edición, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1979.
- , *The Museum idea*, Washington DC, National Gallery, 1982.
- , *Museums, Imagination and Education*, núm. XV, en *Museums and Monuments*. París, UNESCO, 1973.
- , *Museums Studies Programs in the United State and Abroad*, Smithsonian Institution, 1976 (Addendum, 1978).
- Naumer, Helmuth J. "A Marketable Product", en *Museum News*, vol. 50, núm. 2, octubre 1971, págs. 14-16.
- Newsom, Barbara Y., "A Decade of Uncertainty for Museum Educators", en *Museum News*, vol. 58, núm. 5, mayo/junio 1980, págs. 46-50.
- , "Bridging the Information Gap", en *Museum News*, vol. 52, núm. 7, abril 1974, págs. 30-32.
- Newsom, Barbara y Adele Z. Silver, *The Art Museum as Educator*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- Newton, Earle W., "Cultural Institutions as Learning Resources", en *Curator*, vol. 17,



inicio

índice

menú

salir

- núm. 3, septiembre 1974, págs. 225-230.
- Nicol, Elizabeth H., *The Development of Validated Museum Exhibits; Final Report*, mayo 1969.
- O'Connell, Peter S. y Mary Alexander, "Reaching the High School Audience", en *Museum News*, vol. 58, núm. 2, nov./dic. 1979, págs. 50-56.
- Office of Museum Programs, *An Abstract of the Proceedings of the Museum Evaluation Conference, 23-24, 1977, Washington DC*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1979.
- Office of Museum Programs, *Belmont Conference on Midcareer Training: Abstract of the Proceedings, mayo/9-11, 1980*, Washington, DC, Smithsonian Institution, 1981.
- Office of Child Development (DHEW), *A Museum for Children. Final Report, 1973-1976*.
- Oliver, James A., "Museum Education and Human Ecology", en *Museum News*, vol. 48, núm. 9, mayo 1970, págs. 28-30.
- O'Malley, Celia, "Museum Education and the Gifted Child: Thoughts after a Conference", en *Museums Journal*, vol. 76, núm. 2, septiembre 1976, págs. 59.
- Parr, Albert Eide, "Some Basic Problems of Visual Education by Means of Exhibits", en *Curator*, vol. 5, núm. 1, 1962, págs. 36-44.
- , "Temporary Exhibition Versus Education", en *Curator*, vol. 5, núm. 4, 1962, pág. 360.
- , "Theatre or Playground", en *Curator*, vol. 16, núm. 2, junio 1973, págs. 103-106.
- Parker, Harry S., *Intermediaries between the Museum and the Community: The Training of Museum Educators*. Ponencia presentada en la 9ª Conferencia General del ICOM, París, ICOM, 1971.
- , "Museum Education on my Mind", en *The Museologist*, núm. 122, marzo 1972, págs. 13-14.
- Phillips, Pat., "Education — The Museum's Prime Function", en *Museum Round-up*, núm. 51, julio 1973, págs. 8-10.
- Pitman, Bonnie L., *Southeastern Museums Conference Directory of Education Programs and Resources*, Nueva Orleans, SEMC, 1974.
- Pitman-Gelles, Bonnie, *Beyond outreach. Museum and community organizations*, Washington DC, American Association of Museums, 1983.
- , ... *Watermelon...*, *New Orleans Museum of Art, Wisner Wing Training Notebook*, Nueva Orleans, Louisiana, New Orleans Museum of Art, 1973.
- Porter, James, "Una nota sobre el museo como vehículo de comunicación", en *Museum*, núm. 138 (vol. xxxv, núm. 2), 1983.
- Radford, Thomas, "From A to V", en *Museum News*, febrero 1974.
- Reimann, Irving O., "The Role of the University Museum in the Education of Students and the Public", en *Museum News*, vol. 46, núm. 3, noviembre 1967, págs. 36-39.
- Reiss, Alvin, "Art Education is No Longer a Coffee Break for a Teacher", en *Art News*, septiembre 1973.
- Ripley, S. Dillon, "Museums and Education", en *Curator*, vol. 10, núm. 3, 1968, págs. 183-189.
- , *The Sacred Grove, Essays on Museums*, Nueva York, Simon and Schuster, 1969.
- Robbins, Michael W., "The Neighborhood and The Museum", en *Curator*, vol. 14, núm. 1, 1971.
- Roque, Barbara R., *The Guided Tour as Mediation Between Museums and Schools: Current practices and a Proposed Alternative*, tesis, Chicago, Univ. de Chicago, 1978.
- Ross, B. John, *Museum Resources and Their Utilization in Industrial Arts Education*, tesis, Nueva York, N. Y. University, 1970.
- , *Roundtable Reports*, Número dedicado a "Adult Education and Internships in Museums", vol. 4, núm. 4, 1979.



inicio

índice

menú

salir

- , *Roundtable Reports*, Número dedicado a “Interdisciplinary Museum Education”, vol. 5, núm. 1, 1980.
- Royal Ontario Museum, *Hands On: Setting up a Discovery Room in Your Museum or School*, Toronto The Museum, 1979.
- Russell, Charles, *Museums and Our Children*, Nueva York, Central Book Co., 1956.
- Sanderson, Barbara A. y Daniel W. Kratochvil, *Materials and Activities for Teachers and Children — The Match Program Development by The Children 's Museum, Boston, Massachusetts*, Palo Alto, American Institutes for Research in the Behavioral Sciences, 1972.
- Screven, Chandler O., *The Measurement and Facilitation of Learning in The Museum Environment: An Experimental Analysis*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1974.
- , *The Application of Programmed Learning and Teaching Systems: Procedures for Instruction in a Museum Environment*, Milwaukee, Wisconsin, University of Wisconsin for the U.S. Office of Education, 1967.
- , *Schools and Museums*, Albany, Nueva York, State Department of Curriculum Development Center, 1968.
- , “Learning and Exhibits: Instructional Design”, en *Museum News*, vol. 52, núm. 5, enero/febrero 1974, pág. 67-75.
- Sekers, David, “The Educational Potential of the Museum Shop”, *Museums Journal*, vol. 76, núm. 4, marzo 1977, págs. 146-147.
- Selbolt, Alberta P., “Learning in Museums”, en *Roundtable Reports*, vol. 5, núm. 3, 1980, págs. 9-12.
- Seligman, Thomas K., “Educational Use of an Anthropology Collection in an Art Museum”, en *Curator*, vol. 17, núm. 1, marzo 1974, págs. 27-35.
- Sewell, David St. A., “Building a Program around the Exhibit”, en *Museum Round-up*, núm. 39, julio 1970, págs. 24-26.
- Shettel, Harris H., “Exhibits: Art Form or Educational Medium?”, en *Museum News*, vol. 52, núm. 1, septiembre 1973, págs. 32-41.
- Shomon, J. J., *Manual of Outdoor Interpretation*, Nueva York, National Audubon Society, 1968.
- Shuker, Nancy, *Arts in Education Partners*, Nueva York, Associated Council of the Arts, 1977.
- Shulman, Lee y Evan Keislar, *Learning by Discovery*, Chicago, Illinois, Rand Mc Naily & Co., 1966.
- Silver, Adele Z., “Education in a Museum: A Conservative Adventure”, en *Curator*, vol. 15, núm. 1, marzo 1972, págs. 72-85.
- , “The New Education Wing-Cleveland Museum of Art”, en *Museum*, vol. 25, núm. 4, 1973.
- Smithsonian Institution, *The Smithsonian Experience; Science-History The Arts... The Treasures of the Nation*, Nueva York, W. W. Norton and Co., 1977.
- Sollins, Susan, “Games Children Play in Museums”, en *Art Journal*, primavera 1972. Y en *Museums 'Annual: Education, Cultural Action/Annales des Musées: Education, Action Culturelle*, París ICOM, núm. 6, 1976.
- Steele, M., “The New Minneapolis Society of Fine Arts Park”, en *Art News*, vol. 73, núm. 10, diciembre 1974.
- Stewart, Gary, *The One man band*, Nueva York, Longman Group Resources Unit, 1981.
- Strano, Caterina, *Didattica o musei*, Roma, Ministero per i beni cultura u o ambientali, 1981.
- Strong, Roy, *The Museum as communicator*, París, UNESCO, 1983.
- Swauger, James L. “Anthropological Exhibits Should be More than Curio Cabinets”, en



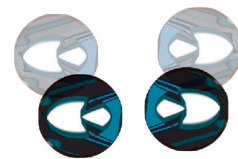
inicio

índice

menú

salir

- Curator*, vol. 18, núm. 2, 1975, págs. 115-119.
- , *The Measurement and Facilitation of Learning in the Museum Environment: An Experimental Analysis*, Washington, Smithsonian Institution, 1974.
- , “The Museum as Teacher: The We Humans Exhibit”, en *Current Anthropology*, vol. 10, núm. 4, octubre 1969, págs. 461-462.
- Taylor, Anne P., “Children and Artifacts — a Replacement for Textbook Learning”, en *Curator*, vol. 16, núm. 1, marzo 1973.
- Taylor, Joshua C., “To Catch The Eye and Hold The Mind: The Museum as Educator”, en *Art Education*, vol. 24, núm. 7, octubre 1971.
- , “The History of Art in Education”, en *A seminar in Art Education for Research and Curriculum Development*, Edward L. Mattil y Kenneth Bertel, University Park, Pa. Pennsylvania State University, 1966.
- , *Learning to Look*, Chicago, The University Press, 1957.
- Tepper, Leslie, *Museums and senior citizens: an example of special needs programming. Les Musées et les personnes du troisième age: exemple d'un programme réalisé en fonction de besoins particuliers*, Ottawa, Canadian Museums Association, 1982.
- Thier, Herbert D., “The Value of Interactive Learning Experiences”, en *Curator*, vol. 19, núm. 3, septiembre 1976, págs. 233-245.
- Tilden, Freeman, *Interpreting Our Heritage*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967.
- Todorow, Maria Fossi, “The Educational Service of the Uffizi Gallery, Florence”, en *Museum*, vol. 28, núm. 4, 1976, págs. 220-235.
- Tucker, Jean Sapin, *An Analysis of Art Education in American Museums*, tesis, St. Louis, Washington University, 1968.
- UNESCO, *Museums, Imagination, and Education*, París, UNESCO, 1973.
- Vadeboncoeur, Guy, *Le Musée de l'île Sainte-Hélène et le monde scolaire*, Montreal, Société des musées québécois, 1982.
- Vanderway, Richard, “Planning Museum Tours for School Groups”, en *American Association for State and Local History*, folleto técnico núm. 93 Nashville, AASLH, marzo 1977.
- Vestergaard Poul, *Museums and education*, Bronshoj/Copenhague, Danish ICOM/CECA, 1982.
- Washburn, Wilcomb E., “Do Museums Educate?”, en *Curator*, vol. 18, septiembre 1975, págs. 211-218.
- , “The Museum’s Responsibility in Adult Education”, en *Curator*, vol. 7, núm. 1, 1964, págs. 33-38.
- Webster, D. B. Jr., “A Different Approach to Circulating School Exhibits”, en *Curator*, vol. 8, núm. 3, septiembre 1965, págs. 256-264.
- , “Teaching or Touring”, en *Roundtable Reports*, verano 1976, págs. 1-3.
- Wilson, John et al., *Psychological Foundations of Learning and Teaching*, Nueva York, McGraw-Hill, 1969.
- Wilson, Rodney, *Museums education*, Wellington, The Art Galleries and Museums Association of New Zealand, 1983.
- Wittlin, Alma S., “Junior Museums at the Crossroads: Forward to a New Era of Creativity or Backward to Obsolescence?”, en *Curator*, vol. 6, núm. 1, 1963, págs. 58-63.
- , *The Museum, Its History and Its Tasks in Education*, Londres, Routledge and Kogan-Paul, 1949.
- , “Social Value of Museum Education in the United States”, en *Journal of Education*, Londres, vol. 83, 1951, pág. 247.
- Woods, Paula R., *Creative museum methods and educational techniques*, Springfield, Charles C. Thomas, 1982.
- Wohler, J. Patrick, *The History Museum as an Effective Educational Institution*, Ottawa,



inicio

índice

menú

salir

- National Museums of Canada, 1976.
- Wollins, Inez S., *Educating in the museum with television*, San Francisco, Center for Museum Studies, John F. Kennedy University, 1983.
- Youngpeter, John M., “Museum Field Trips — Enhancement through Creative Planning”, en *Curator*, vol. 16, núm. 3, septiembre 1973, págs. 267-270.
- Zetterberg, Hans Lannart, *Museums and Adult Education*, Nueva York, A.M. Kelley, 1969, para el ICOM.
- Zien, Jim, “Beyond the Generation Gap”, en *Museum News*, vol. 58, núm. 2, nov./dic., págs. 26-31.
- Zygulski, Kazimierz, *The Work of the Museum in the Community: The Museum and the Adult*, Ponencia presentada en la 9ª Conferencia General del ICOM. París, 1971.
- Gaudibert, P., “Musée d’art moderne, animation et contestation”, en *Revue d’esthétique*, París, núm. 3/4, 1970.
- Goldberg, Larry Zelig, *The Museum enters the political arena*, University Park, Northeast Museums Conference, 1981.
- Guiart, Jean, *Quel avenir pour l’ethnologie au Musée de l’Homme? 7*, París, Musée de l’Homme, 1976.
- Heckscher, August, *Museums in a new age*, Washington, American Association of Museums 1984.
- , *Il ruolo sociale dei musei e i metodi della museologia*, Italia, ICOM, 1980.
- , *Immagine del museo negli anni ‘80*, Actas de la conferencia entre museos estadounidenses e italianos. Ministero degli Affari Esteri y Ministerio per i Beni Culturali, Milán Italia, 1982.
- Low, T. L., *The Museum as a Social Instrument*, Nueva York, 1942.
- Malraux, A., *Las Voces del silencio*, Bs. As., Emecé, 1956.
- Mc Mullen, R., “The Idea of a Modern Museum”, en AA. VV. *The Great Ideas Today*, suplemento anual de la *Enciclopedia Británica*.
- Monreal, Luis, *Museums: an investment for development*, París, ICOM, 1982. págs. 86.
- Moulin, R., *Le marché de la peinture en France*, París, Minuit, 1967.
- Mukarovsky, J., *El significado de la estética y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Newlands, David L., *Responding to the challenge — the objectives of the National Museum of Man*, Toronto, Ontario Museum Association, 1982.
- Poli, Francesco, *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Taborsky, Edwina, *The Sociostructural role of the museum*, Guildford, Butterworths, 1982.

Las funciones de los museos

- AA.VV, “Vers le musée du futur”, en *Opus*, núm. 24/25, 1971; núm. 27, 1971; núm. 28, 1971; núm. 36, 1972.
- Adorno, Th. W., “Museo Valery-Proust”, en *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962.
- Blanchot, M., “Le Mal du Musée”, en *L’Amitié*, París, 1971.
- Bach, R. F., “Le musée moderne”, en *Museumion*, 1930, pág. 14.
- Cameron, D. F., *Are art galleries obsolete?* Toronto, Peter Martin Associates, 1969.
- , “The Museum: a Temple of the Forum”, en *Curator*, Nueva York, xix, núm. 1, 1971.
- Capart, J., “Le rôle social des musées”, en *Museumion*, 1930, pág. 219.
- , *Des Musées pour un monde en développement*. Le Creusot. Ecomusée de la Communauté le Creusot-Montceau-Les-Mines, 1983.



inicio

índice

menú

salir

- Taylor, F. H., *Babel's Tower: the dilemma of the modern museum*, Nueva York, 1945.
- Teige, K., *Il mercato dell'arte*, Turín, Einaudi, 1973.
- Vunley, Mary Ellen, *A report from the commission on museums for a new century Looking ahead*, Washington DC, American Association of Museums, 1983.
- , *Museums for a new century. A report of the Commission on museums for a new century*, Washington DC, American Association of Museums, 1984.
- Vulleumter, Jean-Pierre, *Museum programming and development policy*, París, UNESCO, 1983.
- Wittlin, A. S., *Museum: in search of a usable future*, Cambridge/Londres, 1970.

Bibliografía general

- Barbe, Jean-Michel, *Présence et avenir du passé. Contribution a une problematique des nouvelles muséologies*, París, Ministère de la Jeunesse et des Sports. Institut national d'éducation populaire, 1985.
- Brawne, Michael, *The New Museum*, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1965.
- Brian O'Doherty, comp., *Museums in crisis*, Nueva York, G. Braziller, 1972.
- Burcaw, George Ellis, *Introduction to museum work*, 2a. ed. revisada y aumentada, Nashville, American Association for State and Local History, 1983.
- Camargo-Moro, Fernanda de, *New directions in museum organization*, París, UNESCO, 1982.
- Carar, John E., *Documentation, evaluation and dissemination: the essential triad*, University Park. Northeast Museums Conference, 1982.
- Dufresne, Jacques, *La Professionalisation et le developpement des musées au Québec*, Montreal, Société des musées québécois, 1980.
- Deloche, Bernal, *Museologica. Contradictions et logique du musée*, París, Librairie philosophique J. Vrin; Lyon. Institut interdisciplinaire d'études épistemologiques, 1985.
- European Museum of the Year Award, Six museum controversies, Estocolmo, Arthur Andersen and Co. Foundation, 1983.
- Fein, Cheri, *New York, open to the public: a comprehensive guide to museums, collections, exhibition spaces, historic houses, botanical gardens and zoos*, Nueva York, Stewart, Tabori & Chang, Pub., 1982.
- Finlay, Ian, *Priceless heritage: the future of museums*, Londres, Faber and Faber, 1977.
- Glusberg, Jorge, *Cool museums and hot museums: towards a museological criticism*, Buenos Aires, Cayc, 1980.
- Hudson, Kenneth, *Museums for the 1980's: A survey of World Trends*, Nueva York, Holmes & Meier Publishers, 1977.
- , *Il Museo nel mondo contemporaneo, concezioni e proposte*, Convegno internazionale di Museologia, Florencia, Italia, 1982, Edizioni Scientifiche Itallani, 1983.
- Jessu, Philippe, *Musées: le mot, la chose, les hommes... Simples remarques sur une question et une reponse*, París, Association generale des conservateurs des collections publiques de France, 1983.
- Landals, Hubert, *Los problemas de la profesión museológica en el mundo actual*, Buenos Aires, Instituto Argentino de Museología, 1981.
- Lemieux, Louis, *The Functions of museums. Les Fonctions du musée*, Ottawa, Canadian Museums Association, 1981.
- , *Le Professionalisme et le travailleur de musée*, Montreal, Société des musées québécois, 1982.
- Levin, Michael D., *The Modern Museum. Temple or Showroom*, Tel Aviv, Dvir Publishing House, 1983.



inicio

índice

menú

salir

- Lewis, Ralph H., *Manual for museums*, Washington, National Park Service, 1976.
- McLanathan, Richard B. K., *World art in American museums: a personal guide*, Garden City, Nueva York, Anchor Press/Doubleday & Co., 1983.
- Meyer, Karl Ernest, *The art museum: power, money, ethics*, Nueva York, William Morrow, 1979.
- Neal, Arminta, *Exhibits for the small museum: a handbook*, Nashville, American Association for State and Local History, 1976.
- Noble, Joseph Veach, *Museums in the real world*, Ottawa, Canadian Museums Association, 1982.
- , *Museum manifesto*, Washington, American Association of Museums, 1984, págs. 51-56, IIs. (*Museum News*, vol. 62, núm. 3).
- Parr, Albert Eide, *Museums of Memories and expectations. The communication of history*, Washington DC, American Association of Museums, 1982.
- Pedone Parotti, Monica, *Modern museum concepts' congress in Florence, 1982: a report*, Guildford, Butterworths, 1983.
- Powell 3., Earl A., *Museums for a new century. A report of the Commission on museums for a new century*, Washington DC, American Association of Museums, 1984.
- , *Quels musée, pour quelles fins aujourd'hui?* Séminaire de l'École du Louvre, Paris, La Documentation Française, 1983.
- Richardson, Edgar P., *The Museum in America*, 1963, Washington, American Association of Museums, 1984.
- Rivard, René, *Republique de Haute Volta. Un nouveau musée national voltaïque*, Paris, UNESCO, 1981.
- Schalbe, Douglass y Janet Balter-Carr, *Conflict in the Arts-The Relocation of Authority: The Museum*, Cambridge, Mass., Arts Administration Research Institute, 1976.
- Schmid, Frederick, "Can Museums Predict Their Future?", en *Museum News*, vol. 52, núm. 3, noviembre 1973.
- Schroeder, Fred E. H., *Food for thought. A dialogue about museums*, Washington, American Association of Museums, 1983.
- Sofka, Vinos, *Museum-Territory Society. New tendencies/New practices*, ICOM/Londres, 1983.
- Veil, Stephen E. Beauty and the beasts. *On museums art, the law, and the market*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1983.

Historia de los trofeos

- AA. VV. "Beaubourg: the Museum in the Era of the late Capitalism", en número especial de *Art-forum*, Nueva York, 1976.
- AA. VV. "Beaubourg et le musée de demain", en número especial de *L'Arc*, núm. 63, París, 1976.
- Alexander, Edward Porter, *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Nashville, Tennessee, American Association for State and Local History, 1979.
- De Varine-Bohan, H., "Un musée éclaté: le Musée de l'homme et de l'industrie", en *Museum*, núm. 4, 1973.
- Emiliani, A., *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bolonia, 1967.
- Galassi, Peter, *Before photography: painting and the invention of photography*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1981.
- Howe, W. E. A., *History of the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1913.
- Lerman, Leo, *The museum: one hundred years and the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Viking Press, 1969.
- Mollard, C. L. *enjeu du Centre Georges-Pompidou*, Paris, 1977.
- Piano, R. Franchini, F. y Rogers, R., *Le centre*



inicio

índice

menú

salir

- Beaubourg, París, 1969.
- Schwartz, Alvin, *Museum; the story of America's treasure houses*, 1a. ed., Nueva York, Dutton, 1967.
- Searing, Helen., *New American art museums*, NY, Whitney Museum of American Art; Berkeley, University of California Press, 1982.
- , *The Museum of Modern Art, New York: the history and the collection*; introducción de Sam Hunter. Nueva York, Harry N. Abrams y el Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.
- Tomkins, C, *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1970.

Museografía

- Bowditch, George, "Preparing Your Exhibits: Methods, Materials and Bibliography", en *American Association for State and Local History*, folleto técnico núm. 4, Nashville, AASLH, 1969.
- Canadian Museums Association. "Ten Commandments for Museum Exhibitors", en *Alberta Museums Review*, vol. 2, núm. 1 (marzo 1975), pág. 27.
- Gold, Peter. "The Exhibit as Ritual", en *Curator*, vol. 21, núm. 1 (marzo 1978).
- Lewis, Ralph H. *Museum for museums*, Washington, National Park Service, 1976.

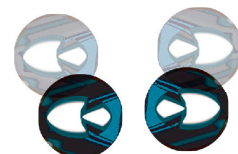
Nueva museología

- Beaune, Jean-Claude, "Milieux" dans l'écomusée. Le Creusot. Ecomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines, 1981.
- , *Un Nouveau musée des sciences et des techniques?* Le Creusot. Centre de recherches sur la civilisation industrielle, F982.
- Charlier Van Cutsem, Veronique, *L'Ecomusée: perspectives d'un "musée moderne"*,

- Lovaina, Université catholique, 1983.
- Desvallées. André, *Muséologie (nouvelle)*. París, Encyclopedia Universalis France S. A., 1981, págs. 958-961.
- Lhote, Jean-Marie, *L'Objet-roi, Le Creusot*. Ecomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines, 1981.
- Mayrand, Pierre, *Enracinements de la nouvelle muséologie au Québec, A New concept of museology in Quebec*, Ottawa, Canadian Museums Association, 1984.
- Moko Read, Sidney, *Indigenous models of museums in Oceania*, París, UNESCO, 1983.
- Pantin, Graciela, *La Nueva museología: una idea para la cual ya llegó la hora*, Caracas, Arte Plural de Venezuela, 1982.
- Stevenson, Sheila, "The Territory as museum: new museum directions in Quebec". Nueva York, American Museum of Natural History, 1982. pág. 5-16, y en *Curator*, vol. 25, núm. 1.

Los públicos del museo

- Abbey, David S., "Kids, Culture and Curiosity", en *Museum News*, vol. 46, núm. 7, marzo 1968, págs. 30-33.
- , y Duncan Cameron, "The Museum Visitor: I - Survey Design", en *Reports from Information Services*, núm. 1, Toronto, Royal Ontario Museum, 1959.
- , "The Museum Visitor: III - Supplementary Studies", en *Reports from Information Services*, núm. 3, Toronto, Royal Ontario Museum, 1961.
- , "Notes on Audience Research at the Royal Ontario Museum", en *The Museologist*, núm. 80, 1961, págs. 11-16.
- Abler, Thomas S., "Traffic Pattern and Exhibit Design: A Study of Learning in the Museum", en *The Museum Visitor*, Stephan F. de Borhegyi e Irene A. Hanson, comps.,



inicio

índice

menú

salir

- Milwaukee, Milwaukee Public Museum Publications in *Museology* 3, 1968.
- Anderson, Scarvia B., "Noseprints on the Glass: Or How Do We Evaluate Museum Programs?", en *Museums and Education*, Eric Larabee, comp., Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1968.
- Andis, Mary F., *New perspectives on evaluating museum environments; an annotated bibliography*, Washington, Smithsonian Institution, 1979.
- Andrews, Kathrynne, y Caroli, Asia, "Teenagers Attitudes about Art Museums", en *Curator*, vol. 22, núm. 3.
- , "Audience Survey in the German Democratic Republic", en *Museums' Annual*, núm. 2, 1970, pág. 14.
- AA.VV. *Pratiques culturelles des français. Données quantitatives*, 2 tomos, París, Secrétariat d'Etat á la Culture, Services des études et de la recherche, 1974.
- Bechtel, Robert B., "Hodometer Research in Museums", en *Museum News*, vol. 45, núm. 7, marzo 1967, págs. 23-26.
- , "Human Movement and Architecture", en *Trans-action*, vol. 4, núm. 6, mayo 1967, págs. 53-56.
- Bell Q., "Art and the Elite", en *Critical Inquiry*, vol. 1, núm. 1, EUA, 1974, págs. 33-46.
- Bernard Y., *L'oeuvre d'art et son public*, Actas del congreso internacional de estética, Upsala, Suecia, 1968, vol. 10.
- Bigman, Stanley K., "Art Exhibit Audiences: Selected Findings on Who Comes? Why? With What Effects?", en *The Museologist*, núm. 59, 1956, págs. 6-16 y núm. 60, 1956, págs. 2-6.
- Borhegyi, Stephan F. de., "Museum Exhibits: How to Plan and Evaluate Them", en *Mid-west Museums Quarterly*, vol. 23, núm. 2, 1963, págs. 4-5.
- , "Space Problems and Solutions", en *Museum News*, vol. 42, núm. 3, nov. 1963, págs. 18-22.
- , "Testing and Audience Reaction to Scientific and Anthropological Museum Exhibits", en *The Museum Visitor*, Stephan F. de Borhegyi e Irene A. Hanson, comps., Milwaukee: Milwaukee Public Museum Publications in *Museology* 3, 1968.
- , "Testing of Audience Reaction to Museum Exhibit", en *Curator*, vol. 8, núm. 1, 1965, págs. 86-93.
- Borhegyi, Stephen e Irene Hanson, comps., *The Museum Visitor: Selected Essays and Survey of Visitor Reaction to Exhibits in The Milwaukee Public Museum*, Milwaukee Public Museum, 1968.
- Borun, Minda, *Measuring the Immeasurable, A Pilot Study of Museum Effectiveness*, Washington, Association of Science-Technology Centers, 1977.
- Bose, A. B., "The Pattern of Communication in an Exhibit", en *Indian Journal of Social Research*, vol. 4, 1963, págs. 23-30.
- Boulding, Kenneth E., "The Role of the Museum in the Propagation of Developed Images", en *Technology and Culture*, vol. 7, 1966, págs. 64-66.
- Bower, Robert T., *The People's Capitalism Exhibit: A Study of Reactions of Foreign Visitors to the Washington Preview*, Washington DC, The American University, Bureau of Social Science Research, 1956.
- Bower, Robert T., Stanley K. Bigman, y S. J. Niefeld, *Audience Reactions to Two ICS Cultural Exhibits: Report on the Pre-Test of a Questionnaire*, Washington DC, The American University, Bureau of Social Science Research, 1954.
- , and Laure Sharp, *The Japanese Art Exhibit: A Study of its Impact in Three Cities*, Washington DC, The American University, Bureau of Social Science Research, 1955.



inicio

índice

menú

salir

- , *The Japanese House: A Study of Its Visitors and Their Reactions*, Washington DC, The American University. Bureau of Social Science Research, 1955.
- , “The Use of Art in International Communication: A Case Study”, en *The Public Opinion Quarterly*, vol. 20, 1956.
- Calver, Homer N. “The Exhibit Medium”, en *American Journal of Public Health*, vol. 29, 1939, págs. 341-346.
- , Mayhew Derryberry, e Ivan N. Mensh, “Use of Ratings in the Evaluation of Exhibits”, en *American Journal of Public Health*, vol. 33, 1943, págs. 709-714.
- , “How Do We Know What Our Visitors Think?”, en *Museum News*, vol. 45, núm. 7, marzo 1967, págs. 31-33.
- , “The Numbers Game”, en *Canadian Museums Association Gazette*, vol. 4, núm. 1, 1970, págs. 11-15.
- , “A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education”, en *Curator*, vol. 11, núm. 1, 1968, págs. 33-40.
- , “A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education”, en *Curator*, vol. 11, núm. 1, 1968, págs. 33-40.
- Cameron, Duncan F., y David S. Abbey, “Investigating a Museum’s Audience”, en *The Museologist*, núm. 77, 1960.
- , “Museum Audience Research”, en *Museum News*, vol. 40, núm. 2, oct. 1961.
- , “Museum Audience Research: The Effect of an Admission Fee”, en *Museum News*, vol. 41, núm. 3, nov. 1962.
- , “The Museum Visitor: II — Survey Results”, en *Reports from Information Services*, núm. 2, Toronto, Royal Ontario Museum, 1960.
- , “Toward Meaningful Attendance Statistics”, en *Bulletin of the Canadian Museums Association*, vol. 12, núm. 3, 1960.
- , “Visits Versus Visitors: An Analysis”, en *Museum News*, vol. 39, núm. 3, nov. 1960.
- Cameron, Duncan F., David S. Abbey, Theodore A. Heinrich, y William J. Withrow, “The Public and Modern Art”, en *Museum: A Quarterly Review*, vol. 22, núms. 3-4, 1969.
- Cohen, Marilyn S., *Facility Use and Visitor Needs in the National Museum of History and Technology*, The Smithsonian Institution, Washington DC, Office of Museum Programs, Smithsonian Institution, noviembre 1973 (mimeógrafo).
- , *A Yale University Art Gallery Survey*, Department of Art History, Yale University. New Haven, Connecticut, 1972 (mimeógrafo). 1
- , *The State of the Arts of Museum Visitor Orientation: A Survey of Selected Institutions*, Office of Museum Programs. Smithsonian Institution, abril 1974, (mimeógrafo).
- Coleman, Laurence Vale, *Historic House Museums*, Washington, DC, American Association of Museums, 1933.
- Coles, Robert “The Art Museum and the Pressures of Society”, en *On Understanding Museums Art*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1975, pág. 201.
- Communications Design Team, *Communicating with the Museum Visitor: Guidelines for Planning*, Toronto, Ontario, The Royal Ontario Museum, 1976.
- Cooley, William, y Terrence Piper, “Study of the West African Art Exhibit of the Milwaukee Public Museum and Its Visitors”, en *The Museum Visitor*, Stephan F. de Borhegyi e Irene A. Hanson, comp., Milwaukee, Milwaukee Public Museum Publications in Museology, 3, 1968.
- Coutts, Herbert, “The Antiquities Gallery of Dundee Museum: A Visitor Survey”, en



inicio

índice

menú

salir

- Museums Journal*, vol. 70, núm. 4, 1971.
- Crocker, C. R., "A Survey of Visitors and an Appraisal of Existing Display Policies", en *Museums' Annual*, núm. 2, 1970.
- Crutcher, Edward B., *Museum Attendance of Children and Related Factors*, tesis de doctorado, George Peabody College for Teachers, Nashville, Tennessee, 1966.
- Cummings, Carlos E. *East is East and West is West: Some Observations on the World's Fairs of 1939 by One Whose Main Interest is in Museums*, Buffalo, Museum of Science, 1940.
- Christensen, Erwin O., "Evening Hours for Museums: A Preliminary Statistical Survey", en *Museum News*, vol. 43, núm. 3, nov. 1964.
- Daifuku, Hiroshi, "The Museum and the Visitor", en *The Organization of Museums: Practical Advice*, Paris, UNESCO, 1960.
- Dandridge, Frank, "The Value of Design in Visual Communication", en *Curator*, vol. 9, núm. 4, 1966, págs. 331-336.
- Danquist, Gerald A., Charles G. Deanhart, Robert J. Loarie, Robert W. Mason, Barry R. Weiss, Richard M. Wilkins, *A Marketing Study of the Smithsonian National Associates*, tesis de maestría, Harvard University, 1971.
- Das Gupta, C. C., "On the Use of Museums for Illiterate in India", en *Journal of Indian Museums*, vol. 7, 1951, págs. 38-41.
- Day, M. D., "Effects of Instruction on High Students' art Preferences and art Judgements", en *Studies in Art Education*, vol. 18, núm. 1, EUA, pág. 25-39.
- Dimaggio P. y Useem M., "Cultural democracy in a Period of Cultural Expansion: The Social Composition of Arts Audiences in the United States", en *Social Problems*, vol. 26, núm. 2, EUA, 1978.
- , "Social class and Arts consumption: The origins and consequences of Class Differences in exposure to the Arts in America", en *Theory and Society. Renewal and Critique in Social Theory*, Amsterdam; vol. 5, núm. 2, 1973, págs. 141-161.
- Donaldson B. A., "Art and Garfinkel", en *The Australian and New Zealand Journal of Sociology*, vol. II, núm. 2. Australia, 1975, págs. 2-8.
- Doughty, Philip S., "The Public of the Ulster Museum: A Statistical Survey", en *Museums Journal*, vol. 68, núm. 1, 1968, págs. 19-25.
- Droba, D. D., "Effect of Printed Information on Memory for Pictures", en *Museum News*, vol. 7, núm. 5, 1929, págs. 6-8.
- Eason, Laurie P., "Evaluation of the Effectiveness of Participatory Exhibits", en *Curator*, vol. 19, núm. 1, marzo 1976, págs. 45-62.
- Eisenbeis, Manfred, "Elements for a Sociology of Museums", en *Museum: A Quarterly Review*, vol. 24, núm. 2, 1971.
- Elliott, Pamala, y Ross J. Loomis, *Studies of Visitor behavior in Museums and Exhibitions: an annotated Bibliography of sources primarily in the English language*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1975.
- Elliot Van Erp y Ross J. Loomis, *Annotated Bibliography of Museum behavior papers*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1975.
- Erwin, David G., "The Belfast Public and the Ulster Museum: A Statistical Survey", en *Museums Journal*, vol. 70, núm. 4, 1970.
- Evans, I. M., "Specimens or People: A Question of Communication", en *Museums Journal*, vol. 69, núm. 3, 1969, págs. 107-109.
- Fazzini, Dan, *The Museum as a Learning Environment: A Self Motivating, Recycling, Learning System for the Museum Visitor*, presentación de doctorado, University of Wisconsin-Milwaukee, 1972.
- Frary, I. T., "Retaining the Public's Interest",



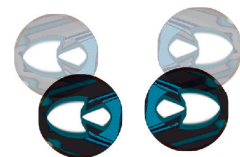
inicio

índice

menú

salir

- en *Museum News*, vol. 14, núm. 6, 1936, págs. 7-8.
- Frese, H. H., "The Living Museum: Educational World in the National Museum of Ethnology, Leyden", en *Museum: A Quarterly Review*, vol. 10, núm. 4, 1957, págs. 297-299.
- Gans J. H., *Popular culture and High Culture: an Analysis and Evaluation of Taste*, Nueva York, Basic Books, 1974.
- Gibson, Katherine, "An Experiment in Measuring Results of Fifth Grade Class Visits to an Art Museum", en *School and Society*, vol. 21, núm. 554, mayo 25, 1927, págs. 658-662.
- Gilman, Benjamin I., "Museum Fatigue", en *The Scientific Monthly*, vol. 12, núm. 1, 1916, págs. 62-74.
- Goins, Alvin, y George Griffenhagen, "The Effect of Location and a Combination of Color Lighting and Artistic Design on Exhibit Appeal", en *The Museologist*, núm. 67, 1958, págs. 6-10.
- ; "Psychological Studies of Museum Visitors and Exhibits at the U .S. National Museum", en *The Museologist*, núm. 64, 1957, págs. 1-6.
- Grana, Cesar, "The Museum and the Public", en *Museums' Annual*, ICOM vol. 3, 1971.
- Gross, L., "Art as the communication of competence", en *Information sur les Sciences sociales*, vol. 12, núm. 5, 1973, págs. 115-141.
- Hassler, William G., "Exhibit Patterns Which Keep the Public Coming", en *Preparation and exhibit program of a children's museum*, Children's Museum, Nashville, Tennessee (mimeógrafo, sin fecha).
- Hoff U., "Elitism and the arts: How to widen the Elite", en *Art and Australia*, vol. 15, núm. 1, Australia, septiembre de 1977.
- Huet A. Ion, *et al.*, *La marchandise culturelle*, París. Editions du centre national de la recherche scientifique, 1974.
- Johnson, David, "Museum Attendance in the New York Metropolitan Region", en *Curator*, vol. 12, núm. 3, 1969, págs. 201-230.
- Kearns, William E., "Studies of Visitor Behavior at the Peabody Museum of Natural History, Yale University", en *Museum News*, vol. 17, núm. 14, 1940.
- Kimmel, Peter S., y Mark J. Mayes, "Public Reaction to Museum Interiors", en *Museum News*, vol. 15, núm. 1.
- Kissiloff, William, "Learning Through Involvement", en *Audiovisual Instruction*, mayo 1970.
- Knez, Eugene I., y A. Gilbert Wright, "The Museum as a Communications System: An Assessment of Cameron's Viewpoint", en *Curator*, vol. 13, núm. 3, 1970, págs. 204-211.
- Krasnegor, Rebecca, Smithsonian Audience Survey, Washington DC, The American University, Bureau of Social Science Research, 1967.
- Kuspit D. R., "The Dialectic of Taste", en *The Journal of the British Society for Phenomenology*, vol. 4, núm. 2, Gran Bretaña, 1974, págs. 123-138.
- Lee, Robert S., "The Future of the Museum as a Learning Environment", en *Computers and Their Potential Applications in Museums*, , Edmund A. Bowles, comp., Nueva York, Amo Press, 1968.
- Loomis, Ross J., "Museums and Psychology: The Principle of Allometry and Museum Visitor Research", en *The Museologist*, núm. 129, 1973.
- , "Please! Not Another Visitor Survey!", en *Museum News*, vol. 52, núm. 2, oct. 1973.
- , *Social Learning Potentials of Museums*. Ponencia para la conferencia de la American Educational Research Association. Chicago,



inicio

índice

menú

salir

- Illinois, 1974 (mimeógrafo).
- Lotter, y., y E. Botha, "Preliminary Survey of the Visiting Population of the South African Museum, Cape Town", en *South African Museums Association Bulletin*, vol. 7, 1962.
- MacBriar, Wallace N., Jr. "Testing Your Audience", en *Museum News*, vol. 42, núm. 8, abril 1964.
- Marcoué, Renée, "Personal Response", en *Museums Journal*, vol. 67, núm. 3, 1967.
- Marshall, W. E., "A Viewpoint", en *Midwest Museums Quarterly*, vol. 23, núm. 1, 1963.
- Martin, Robert, *A Formalist Approach to Museum Communication*, Department of Art History, Yale University, 1973. (inédito).
- Martinow A. y Wery C., *Le musée interdit. Enquête sociologique sur le fait museologique en milieu ouvrier dans la région liégeoise*, Bruselas, 1971.
- McDonald, P. M., "Audience Surveys in Australia", en *Museums' Annual*, núm. 2, 1970.
- Melton, Arthur W., "Distribution of Attention in Galleries in a Museum of Science and Industry", en *Museum News*, vol. 14, núm. 3, 1936.
- , "Problems of Installation in Museums of Art", en *Publications of the American Association of Museums New Series*, núm. 14, Washington DC, American Association of Museums, 1935.
- , "Some Behavior Characteristics of Museum Visitors", en *The Psychological Bulletin*, vol. 30, 1933.
- , "Studies of Installation at the Pennsylvania Museum of Art", en *Museum News*, vol. 10, núm. 15, 1933.
- , "Visitor Behavior in Museums: Some Early Research in Environmental Design", en *Human Factors*, vol. 14, núm. 5, 1972.
- arch [sic] in Environmental Design", en *Human Factors*, vol. 14, núm. 5, 1972.
- Michael O'Hare, "The Audience of the Museum of Fine Arts", en *Curator*, vol. 17, núm. 2, junio, 1974.
- Mittler, Elliott, y Walter Wallner, *A Membership Study of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles, UCLA, Graduate School of Business Administration, 1967.
- Mochon, Marion Johnson, "Visitor Testing in the Museum", en *The Museum Visitor*, Stephan F. de Borhegyi e Irene A. Hanson, comps., Milwaukee; Milwaukee Public Museum Publications, en *Museology*, pág. 3, 1968.
- Monzón, Arturo. "Bases para Incrementar el Público que Visita el Museo Nacional de Antropología", en *Anales de Instituto Nacional de Antropología e Historia*, vol. 6, núm. 2, 1952.
- Morris, Rudolph E., "Leisure Time and the Museum", en *Museum News*, vol. 41, núm. 4, dic. 1962.
- Munyer, Edward A., *A Preliminary Survey of the Hall of Physical Anthropology, Museum of Natural History*, Washington DC, Washington DC, Smithsonian Institution Summer Institute in Display, 1969.
- Murray, C. Hay. "How to Estimate a Museum's Value", en *Museums Journal*, vol. 31, 1932.
- Museum of Science and Industry, *Attendance Survey*, Museum of Science and Industry. Chicago, Illinois, 1958 (mimeógrafo).
- Nahemow, Lucille, *The Comprehension of Museum Environments*, Environmental Psychology Program, City University of New York, 1970 (mimeógrafo).
- , "Research in a Novel Environment", en *Environment and Behavior*, vol. 3, núm. 1, marzo 1975.
- Nash, George. "Art Museums as Perceived by The Public", en *Curator*, vol. 18, núm. 1, marzo 1975.



inicio

índice

menú

salir

- National Research Center of the Arts, *Museums USA; a survey report*, Washington DC, Govt. Print. Off., 1975.
- New York Foundation for The Arts, *The New York Cultural Consumer*, 1976.
- New York State Education Department y Janus Museums Consultants, Limited, Toronto, Canada. *The 1966 Audience of the New York Museum*, Albany, Division of Evaluation, State Education Department, The State University of New York, 1968.
- Nicol, Elizabeth H., *The Development of Validated Museum Exhibits*. Proyecto núm. 5-0245, Contrato núm. OECI-6-050245-1015. Washington DC, Bureau of Research, USA. Department of Health, Education and Welfare, 1969.
- Niehoff, Arthur, "Audience Reaction in the Milwaukee Public Museum: The Winter Visitors", en *The Museum Visitor*, Stephan F. de Borhegyi e Irene A. Hanson, comps., Milwaukee, Milwaukee Public Museum Publications Museology, pág. 3, 1968.
- , "Characteristics of the Audience Reaction in the Milwaukee Public Museum", en *Midwest Museums Quarterly*, vol. 13, núm. 1, 1953, págs. 19-24.
- , "Evening Exhibit Hours for Museums", en *The Museologist*, núm. 69, 1958, págs. 2-5.
- , "The Physical Needs of the Visitor", en *Lore*, vol. 6, 1956, págs. 155-157.
- Nielson, L. C., "A Technique for Studying the Behavior of Museum Visitors", en *The Journal of Educational Psychology*, vol. 37, 1948, págs. 103-110.
- Nigam, M. L., *Indian museums and the public*, Nueva Delhi, Museums Association of India, 1983.
- O'Connell, Marilyn Rogers, *Interpretation*, Nashville, AASLH, 1978.
- Owen, David E., "Are National Museums in the Provinces Necessary? A Brief Survey of Manchester Visitors to London Museums", en *Museums Journal*, vol. 70, núm. 1, junio 1970, pág. 29.
- Parr, A. E., "Information, Vocabulary, Motivation and Memory", en *Museum News*, vol. 46, núm. 9, mayo 1968, págs. 28-29.
- , "Marketing the Message", en *Curator*, vol. 12, núm. 2, 1969, págs. 77-82.
- , "Remarks on Layout, Display, and Response to Design", en *Curator*, vol. 7, núm. 2, 1964, págs. 131-142.
- Parsons, Lee A., "Systematic Testing of Display Techniques for an Anthropological Exhibit", en *The Museum Visitor*, Stephan F. de Borhegyi e Irene A. Hanson, comps., Milwaukee, Milwaukee Public Museum Publications in Museology 3, 1968.
- Parsons, Margaret y Ross J. Loomis, *Visitor Traffic Patterns: Then and Now*, Office of Museum Programs, Smithsonian Institution, Washington DC, 1973 (mimeógrafo).
- , "Pennsylvania Museum Classifies Its Visitors", en *Museum News*, vol. 7, núm. 15, 1930, págs. 7-8.
- Pierotti, Ray, "Be... See... Touch... Respond", en *Museum News*, vol. 52, núm. 4, dic. 1973, págs. 43-48.
- Pomorski, Jerzy M. "Recent Audience Surveys in Poland", en *Museums' Annual*, núm. 2, 1970, págs. 17-19.
- Porter, Mildred C. B., "Behavior of the Average Visitor in the Peabody Museum of Natural History, Yale University", en *Publications of the American Association of Museums New Series*, núm. 6, Washington DC, American Association of Museums, 1938.
- Powel, Lydia, *The Art Museum Comes to School*, Nueva York, Harper and Brothers, 1944.
- Powell, Louis H., "Evaluating Public Interest in Museum Rooms", en *Museum News*, vol. 11, núm. 15, feb. 1934, pág. 7.
- , "A Study of Seasonal Attendance at a Midwest Museum of Science", en *Museum News*,



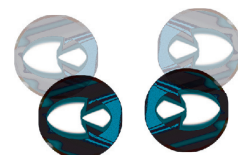
inicio

índice

menú

salir

- vol. 16, núm. 3, junio 1938, págs. 7-8.
- Ramsey, Margaret A., "Space for Learning", en *Museum News*, vol. 52, núm. 6, marzo 1974, págs. 49-51.
- Raymenton, Hewstone K., "A Visitor's View of Museum Labelling", en *Museum News*, vol. 15, núm. 10, no. 1937, pág. 8.
- Rea, Paul Marshall, "How Many Visitors Should Museums Have?", en *Museum News*, vol. 8, núm. 1, mayo 1930, págs. 9-12.
- Reed, Vergil, D., *Report and Recommendations on Research Methods Used to Determine the Impact of and Reactions to the U. S. Official Exhibits in International Trade Fairs with Special Emphasis on an Evaluation of the Usual Methods as Applied at the Tokyo Fair*, mayo 5-9, 1957. Washington DC, Office of International Trade Fairs, United States Information Agency, 1957.
- Reekie, Gordon, "Toward Well-Being for Museum Visitors", en *Curator*, vol. 1, núm. 1, 1958, págs. 91-94.
- Reese, David, y Emma Moore, "The Art Museum and the Public School: An experiment", en *Museum News*, vol. 40, núm. 6, feb. 1962, págs. 30-33.
- Reimann, Irving G. "Post-Mortem on a Museum Questionnaire", en *The Museologist*, núm. 63, 1957, págs. 1-6.
- Ripert A., et. al. *Devots, croyants et profanes. La diffusion du patrimoine artistique par les moyens audiovisuels*, París, La documentation française, 1974.
- Robinson, Edward Stevens, "The Behavior of the Museum Visitor", en *Publications of the American-Association of Museums New Series*, núm. 15, Washington DC, American Association of Museums, 1928.
- , "Exit the Typical Visitor", en *Journal of Adult Education*, vol. 3, núm. 4, 1931, págs. 418-423.
- , "Experimental Education in the Museum -A Perspective", en *Museum News*, vol. 10, núm. 16, feb. 1933, págs. 6-8.
- , "Psychological Studies of the Public Museum", en *School and Society*, vol. 33, núm. 839, enero 24, 1931, págs. 121-125.
- , "Psychology and the Public Policy", en *School and Society*, vol. 37, núm. 957, abril 29, 1933, págs. 537-543.
- , "The Psychology of Public Education", en *American Journal of Public Health*, vol. 23, 1933, págs. 123-128.
- Robinson, Paul Virgil, *An Experimental Study of Exhibit Arrangement and Viewing Method to Determine Their Effect Upon Learning of Factual Material*, presentación de doctorado, University of Southern California, 1960.
- Rogers, Lola Eriksen, *Museums and Related Institutions, A Basic Program Survey*, H.E.W., 1969.
- Rosenberg H., "Anxious object. Art today and its Audience", en *Leonardo*, vol. 10, núm. 1, pág. 76, 1977.
- Schmid, Frederick, "Can Museums Predict Their Future?", en *Museum News*, vol. 52, núm. 3, nov. 1973.
- Schwartz, Steven, *A Picture of Oakland Museum Visitors*, tesis de maestría, San Francisco State College, 1971.
- Screven, C. G., "Learning and Exhibits: Instructional Design", en *Museum News*, vol. 52, núm. 5, enero-feb. 1974.
- , *The Application of Programmed Learning and Teaching Systems Procedures for Instruction in a Museum Environment*. Informe final, Proyecto 7, Contrato OEG 3-7-070138-2882. Washington DC, Bureau of Research, U. S. Department of Health, Education and Welfare, 1970.
- , "The Museum as a Responsive Learning Environment", en *Museum News*, vol. 47, núm. 10, junio 1969.



inicio

índice

menú

salir

- , *The Measurement and Facilitation of Learning in the Museum Environment. An Experimental Analysis*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1974.
- , “Public Access Learning: Experimental Studies in a Public Museum”, en *The Control of Human Behavior*, vol. 3, Roger Ulrich, Thomas Stachnik, y John Mabry, comps., Olenview, 111, Scott, Foresman and Co., 1973.
- Screven, C. G., y Robert A. Lakota. *An Experimental Study of Learning in a Museum Environment*, American Psychological Association, Miami, Florida, 1970.
- Sheppard, D. “Methods for Assessing the Value of Exhibitions”, en *British Journal of Educational Psychology*, vol. 30, 1960.
- , “Exhibits: Art Form or Educational Medium?”, en *Museum News*, vol. 52, núm. 1, sept. 1973.
- Shettel, Harris H., *An Evaluation Model for Measuring the Impact of Overseas Exhibits*, Informe técnico núm. AIR-F28-6/66-FR, Contrato núm. NY-66-354. Washington DC, USA Atomic Energy Commission, 1966.
- Shettel, Harris H, Margaret Butcher, Timothy S. Cotton, Judi Northrup, y Doris Clapp Slough, *Strategies for Determining Exhibit Effectiveness*, Informe técnico núm. AIR-E95-4/68-FR, Pittsburgh, American Institutes for Research, 1968.
- Silberglitt, Burton Stuart, *The Use of Audio and Prosthetic Devices to Improve and Evaluate Exhibit Effectiveness*, Presentación de doctorado, University of Wisconsin-Milwaukee, 1972.
- Smites, Edward J., “A Suburban Museum Looks at Its Visitors”, en *Museum News*, vol. 42, núm. 9, mayo 1964.
- Sporer, William, “Presentation of Exhibit Techniques to Determine Their Effectiveness”, en *Midwest Museums Quarterly*, vol. 13, núm. 1, 1953.
- Srivastava, Rajendra K., y Thomas S. Peel, *Human Movement as a Function of Color Stimulation*, Topeka, Kansas, The Environmental Research Foundation, 1968.
- Stites, Raymond S. “Leisure Time and the Museum: A Reply”, en *Museum News*, vol. 41, núm. 6, feb. 1963.
- Taylor, James B., *Science on Display: A Study of the United States Science Exhibit, Seattle World's Fair*, 1962, Seattle, Institute for Sociological Research, University of Washington, 1963.
- AA.VV. “The Metropolitan Museum and its Public. Highlights of the Yankelovich Survey”, en *Metropolitan Museum of Art Annual Report 1973/74*, Nueva York, 1974.
- Tisdal, Carey E., *New perspectives on evaluating museum environments: an annotated bibliography*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1979.
- United States Information Agency, “The Impact of the U. S. Trade Fair Program: An Analysis of Visitor Reaction in the Far East, South Asia, Europe and Latin America”, en *Program and Media Series*, núm. 3, Washington DC, Research and Reference Service, United States Information Agency, enero 1956.
- , “The Impact of the U. S. Trade Fair Program: An Analysis of Visitor Reaction in the Far East, South Asia, Europe and Latin America”, en *Program and Media Series*, núm. 3, Washington DC, Research and Reference Service, United States Information Agency, febrero 1959.
- Van Der Hoek y Thea Van Eijnsbergen, “Audience Research in the Netherlands”, en *Museums' Annual*, núm. 2, 1970, págs. 15-26.
- Vergine, L., “The public as sounding board”, en *Domus*, núm. 526, septiembre de 1973, págs. 36-39. Inglés, italiano y francés.
- Vowles, Valerie, “The Public”, en *Museum: A Quarterly Review*, vol. 16, núm. 1, 1963, págs. 153-155.



inicio

índice

menú

salir

- Washburn, Wilcomb E., *Defining the Museum's Purpose*. Ponencia para la New York State Historical Association, Cooperstown, Nueva York, 1973 (mimeógrafo).
- Wedge, Eleonor F. *Nefertiti Graffiti: Comments on an exhibition*. Brooklyn, NY: The Brooklyn Museum, 1976.
- Weiner, George. "Why Johnny Can't Read Labels", en *Curator*, vol. 6, núm. 2, 1963, págs. 143-156.
- Weiss, Robert S., y Serge Boutourline, Jr. "The Communication Value of Exhibits", en *Museum News*, vol. 42, núm. 3, nov. 1963.
- Wells, Carolyn H., *Smithsonian Visitor*, Washington DC, publicación informal de la Smithsonian Institution, 1970.
- Wiegman, Paul G., y Pamela M. Wiegman, "Demographic Study", en *Fellowship Reports*, núm. 2, Pittsburgh, Carnegie Museum of Natural History, 1972.
- , "Evaluation in Museums", en *Fellowship Reports*, núm. 5, Pittsburgh, Carnegie Museum of Natural History, 1972.
- Willats, S., "Working with the work of art", en *Art Monthly*, núm. 25, Gran Bretaña, abril de 1979. pág. 30-32.
- Winkel, Gary H., y Robert Sasanoff. "An Approach to an Objective Analysis of Behavior in Architectural Space", en *Environmental Psychology: Man and His Physical Setting*, Harold M. Proshansky, William H. Ittelson y Leanne G. Rivlin, comps., Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970.
- Wittlin, Alma S., "Hazards of Communication by Exhibits", en *Curator*, vol. 14, núm. 2, 1971.
- Wright, A. Gilbert, "Some Criteria for Evaluating Displays in Museums of Science and History", en *Midwest Museums Quarterly*, vol. 18, núm. 3, 1958.
- Wolf, Robert L., Mary Ellen Munley y Barbara L. Tymitz, *The Pause that Refreshes: a Study of Visitor Reactions to the Discovery Corners in National Museum of History and Technology, Smithsonian Institution*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1979.
- Wolf, Robert L. y Barbara L. Tymitz., *When will the Fourth Floor be open?: a study of visitor perceptions of the Smithsonian Institution*. Washington DC, Smithsonian Institution, 1980.
- , *A Preliminary Guide for Conducting Naturalistic Evaluation in Studying Museum Environment*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1978.
- , *East Side, West Side, Straight of "Our Changing Land", the Bicentennial Exhibit, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution*. Washington DC, Smithsonian Institution, 1979.
- , *New Perspectives on Evaluating Museum Environment: and Annotated Bibliography*. Washington DC, Smithsonian Institution, 1979.
- Yoshioka, Joseph O., "A Direction-Orientation Study With Visitors at the New York World's Fair", en *Journal of General Psychology*, vol. 27, 1942, págs. 3-33.
- Zetterberg, Hans L., *Museums and Adult Education*, Londres, Augustus M. Kelley, 1969.
- Zernich, Theodore, Jr., *An Analysis of the Organizational Development of Four Museum Adult Education Programs and Their Effect Upon the Adult Participants*, presentación de doctorado, Pennsylvania State University, 1967.



inicio

índice

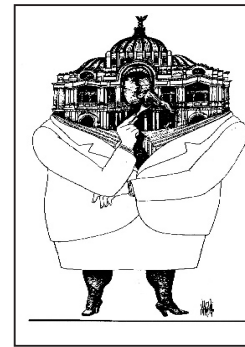
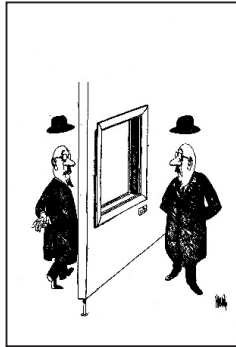
menú

salir

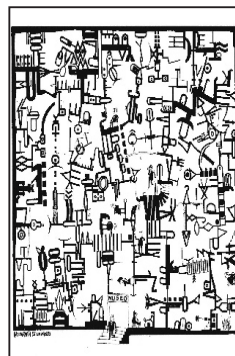
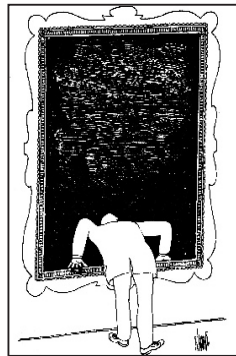


IMAGENES

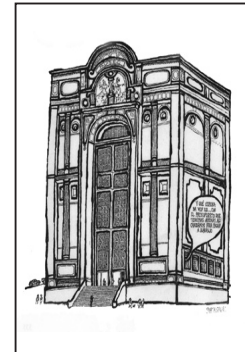
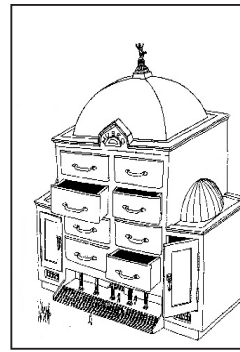
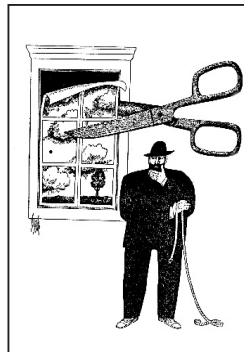
inicio



índice



menú



salir

Menú



PORTADA

INDICE

CREDITOS

IMAGENES

BIBLIOGRAFÍA

IMPRIMIR

OTRAS PUBLICACIONES

SALIR

C
E
N
I
D
I
A
P

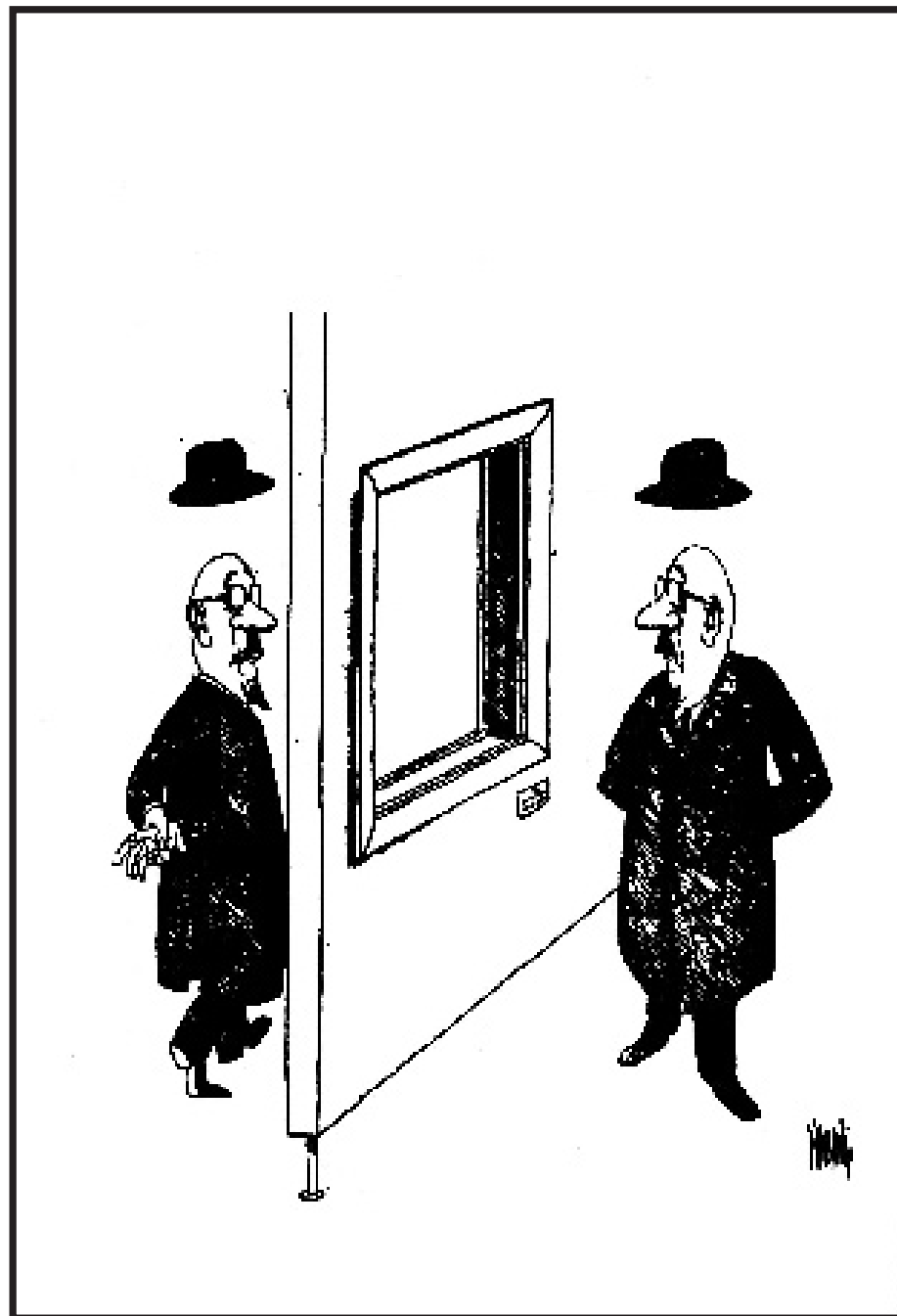


inicio

índice

menú

salir

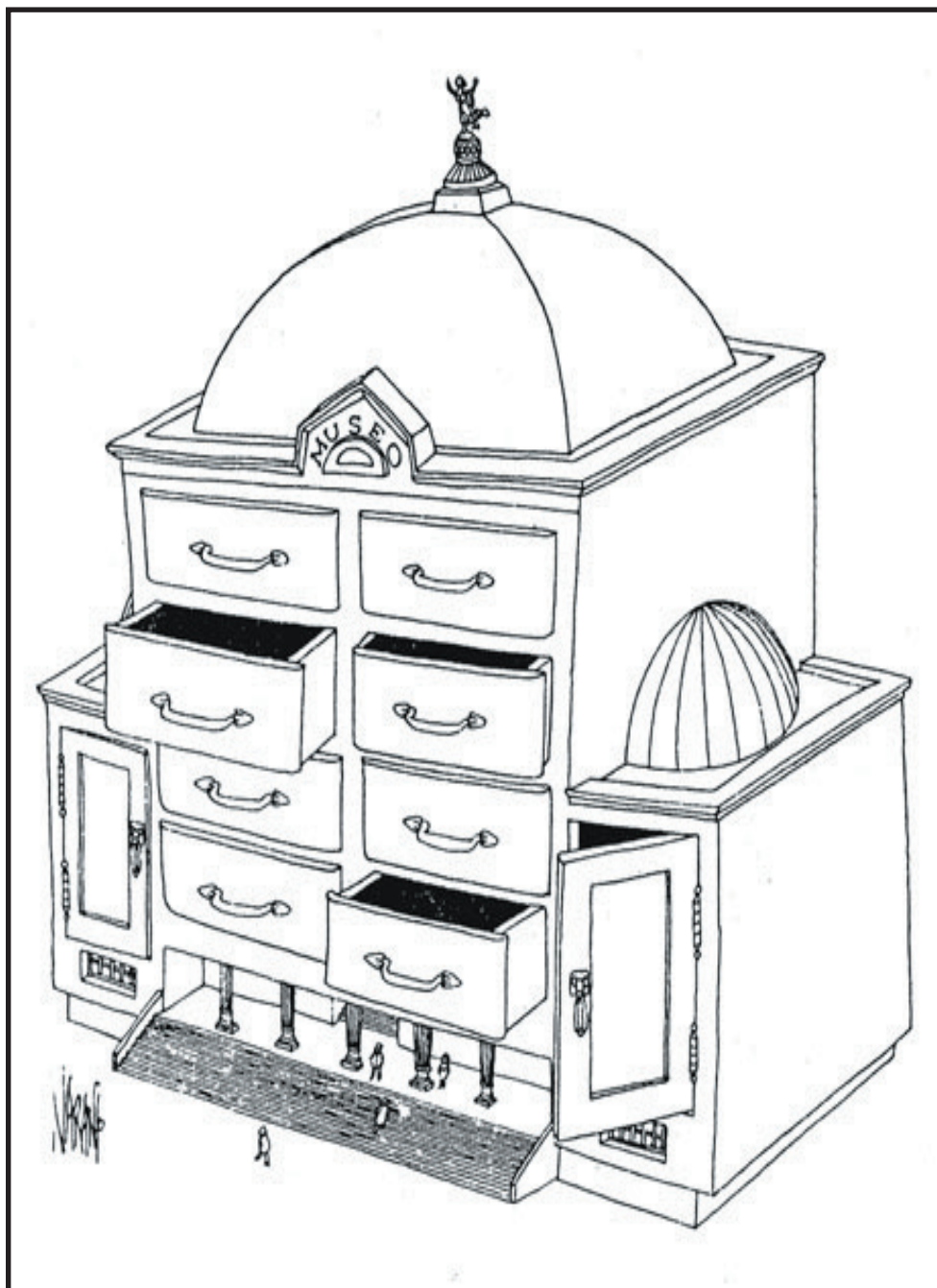


inicio

índice

menú

salir

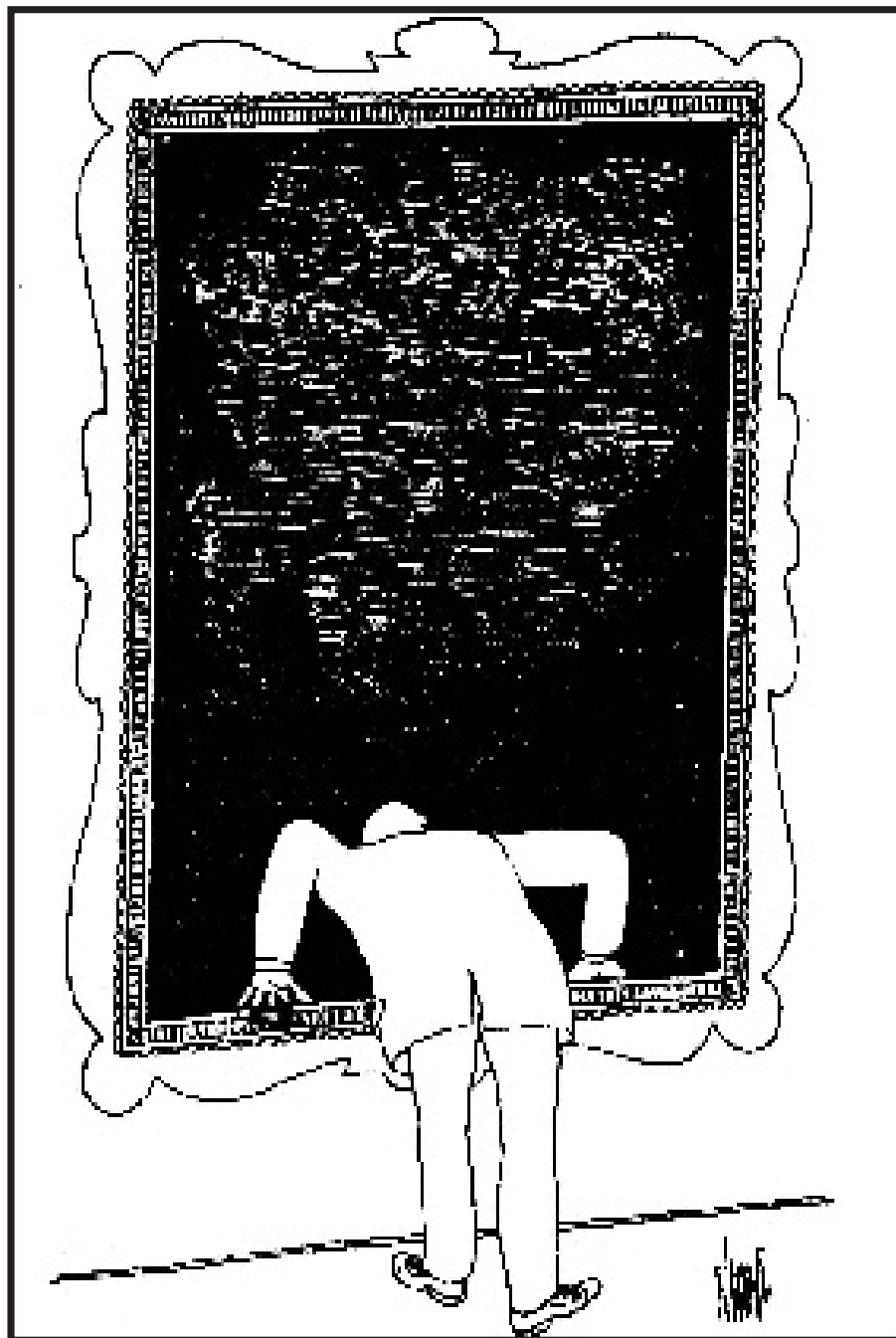


inicio

índice

menú

salir

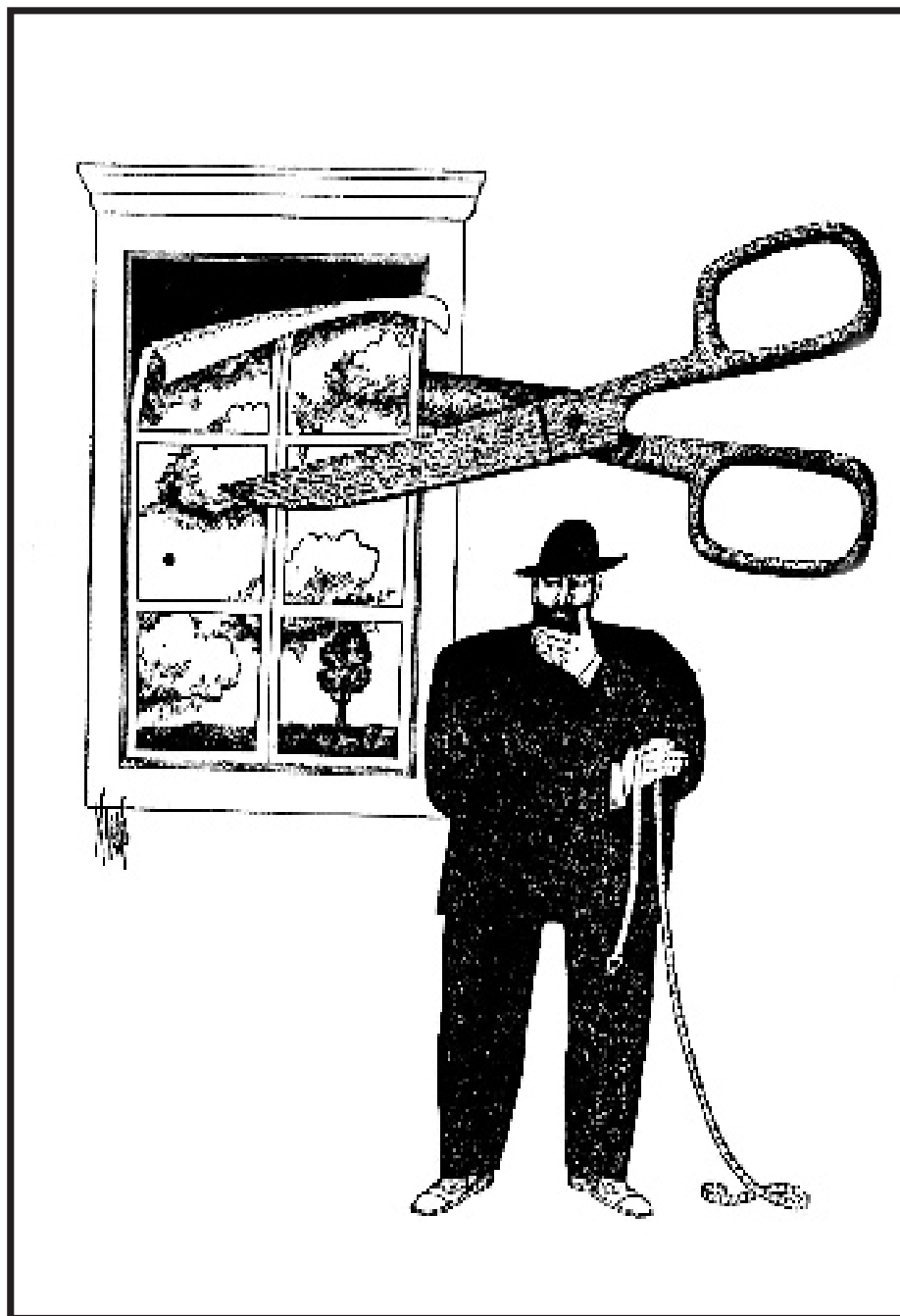


inicio

índice

menú

salir

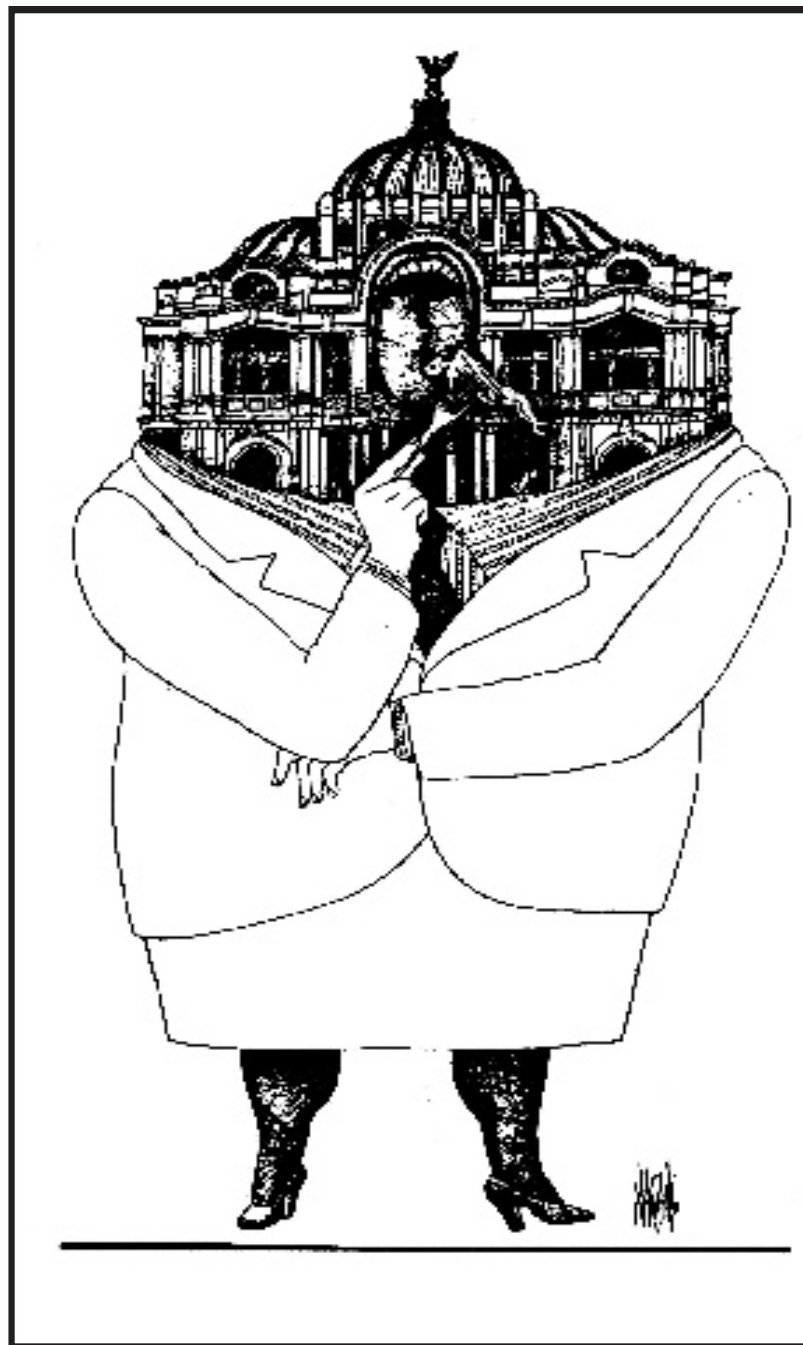


inicio

índice

menú

salir

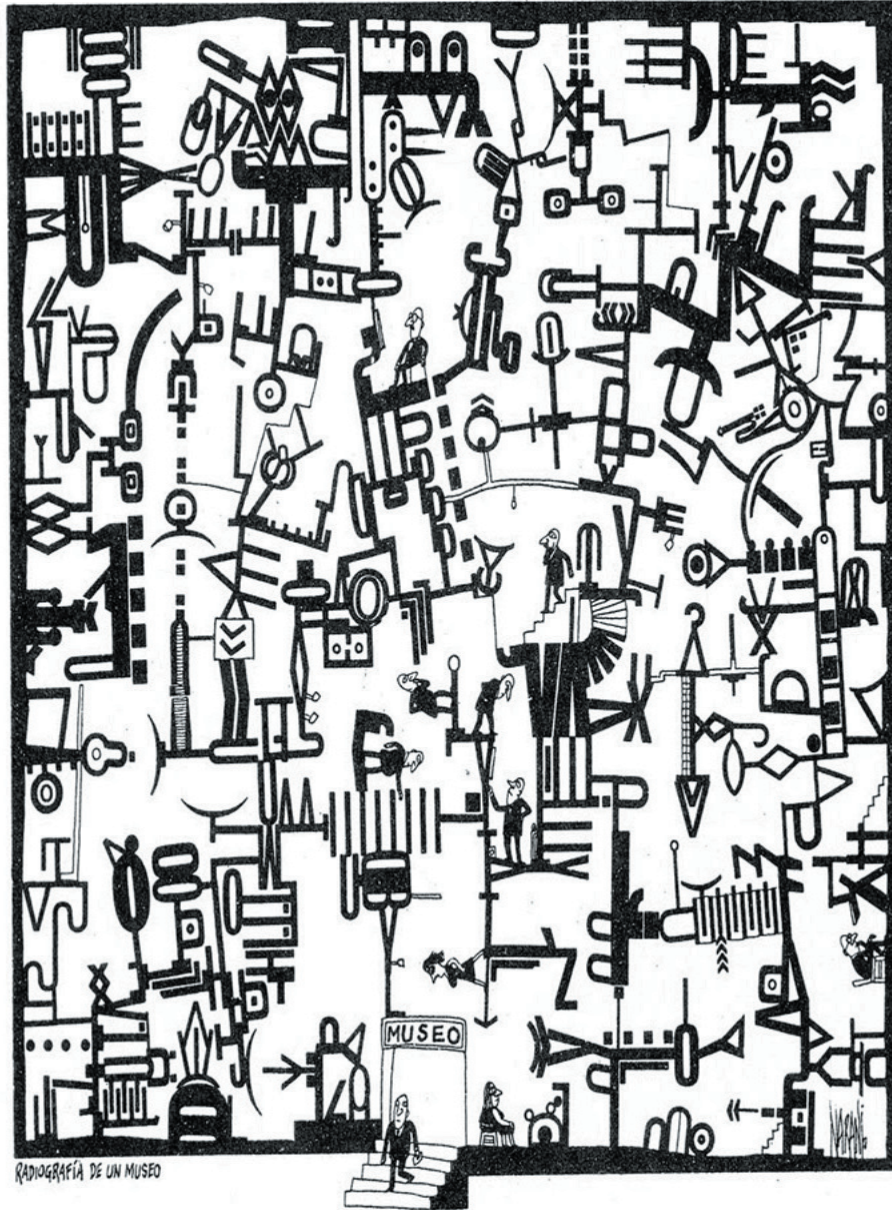


inicio

índice

menú

salir



RADIOGRAFÍA DE UN MUSEO

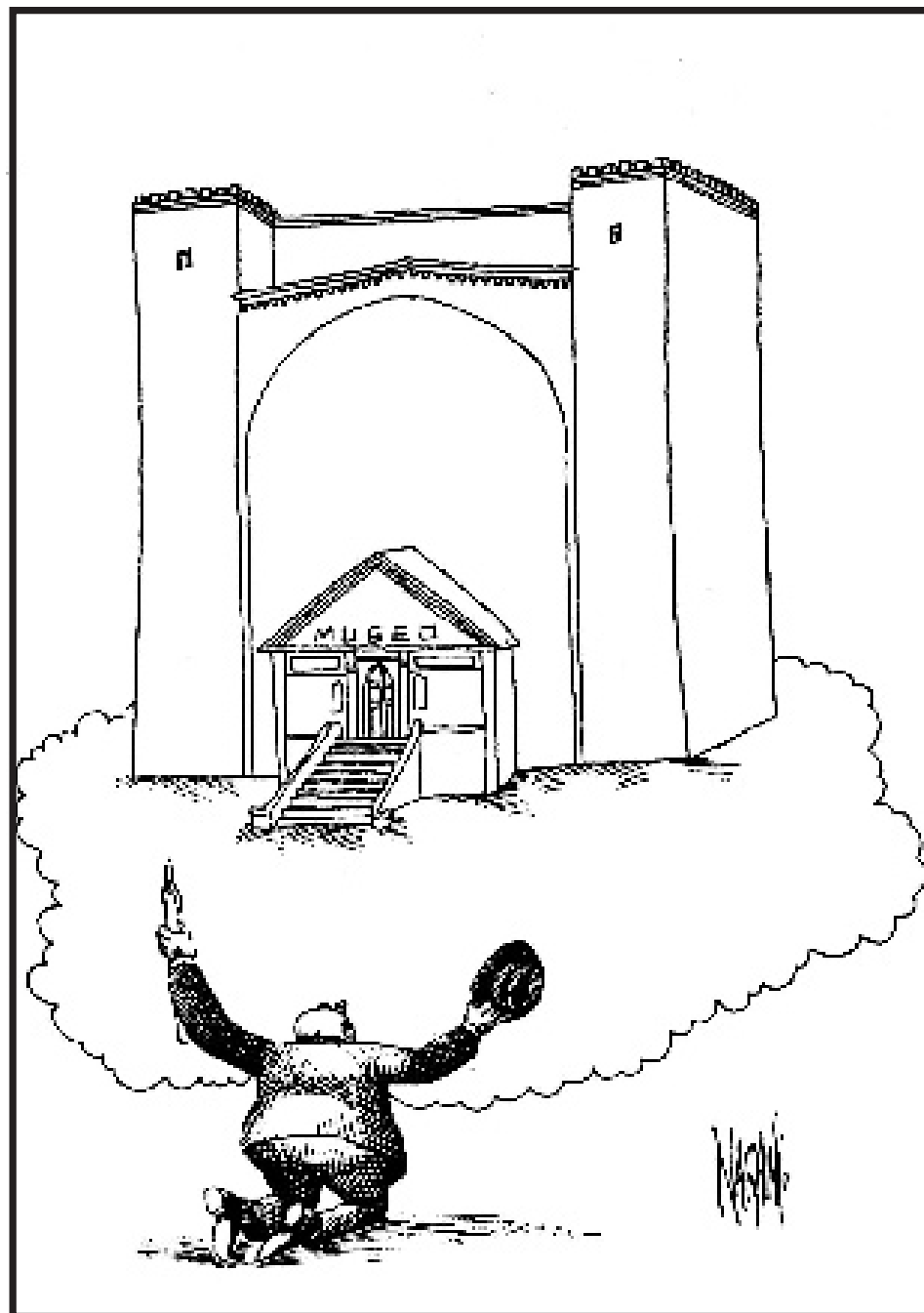


inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir



inicio

índice

menú

salir

