

## Capítulo Tercero

# Conclusiones y reflexiones finales sobre la museificación reformadora: propuestas alternativas para el montaje de exposiciones

---

Lo cultural ya no es documento,  
es mercancía.

## Falacias de la gestión cultural y nuevas propuestas de montaje

Entre 1851 y 1905 se crearon, en los países latinoamericanos, aproximadamente 79 museos pedagógicos. Los aspectos didácticos y de gestión que caracterizan a estos museos son resultado de la museología desarrollada en el siglo XX (1916-1942) en los museos norteamericanos. Esto quiere decir que las últimas reformas reales que se aplicaron en las instituciones museísticas fueron hechas hace ya 100 años. Las definiciones de museo y patrimonio tampoco han cambiado, por lo que creo que una revisión crítica a estos conceptos es el primer paso en el establecimiento de nuevas propuestas de montaje de exposiciones.

Empezaremos con lo que actualmente la museología entiende por patrimonio y gestión patrimonial. Según Josep Ballart, el patrimonio no es otra cosa que historia materializada (14). Las obras que conforman el patrimonio de una nación “son un pedazo de auténtica realidad, una prueba indiscutible y permanente de las obras de los seres humanos sobre las que podemos ir y volver” (15). En este acercamiento primigenio vemos vislumbrarse tres características, que de entrada, son discutibles. Primero, considerar a las obras como un “pedazo de realidad” es una postura ingenua que ignora—accidental o voluntariamente—el hecho de que muchas de las piezas de museo son falsificaciones o reproducciones. “En el mundo del arte y de la arqueología actual, se considera por consenso absoluto que al menos la mitad de los productos culturales del pasado son falsos, han sido alterados o están mal atribuidos” (Schavelzón 17). De esta manera, no es el deseo y la voluntad de los pueblos por coleccionar y conservar su patrimonio para permitir a las generaciones posteriores conocerlo o apreciarlo. La museografía no está íntimamente ligada a la historia humana como lo pretende Luis Alonso Fernández. El coleccionismo y la conservación no son necesidades comunes a los hombres de todos los

tiempos, culturas y lugares. El museo no es el resultado glorioso de años de gestación del intelecto en la línea de la evolución humana. Lo que hoy consideramos como patrimonio es una fiebre ilustrada por agrupar, ordenar y clasificar los objetos en pos del supuesto avance científico. El coleccionismo era, en el siglo XVIII, un entusiasmo ingenuo por presentar objetos de tal manera que los estudiosos estuvieran más motivados por la presentación que por la autenticidad o el valor histórico de los mismos.

Recordemos los antecedentes directos de los museos, las cámaras de maravillas o *Wunderkammer*. Las cámaras de maravillas nacieron en Europa alrededor de los siglos XVI y XVIII. Basadas en la idea de que el cosmos entero podía ser controlado dentro de los confines de una habitación privada, las cámaras de maravillas eran la expresión particular de los intereses de un individuo en lo que a coleccionismo se refería. “The subject matter of such a collection might be both eclectic and personal, bound up with memory and imagination, accumulation rather than sheer calculated order and selection” (Putnam 12).<sup>1</sup> En este contexto, las cámaras de maravillas eran un espacio privado diseñado y pre-programado especialmente para la devoción de la naturaleza y el arte. Más tarde, con la llegada de los grandes relatos modernos, las *Wunderkammer* fueron la plataforma perfecta para fomentar el fervor científicista y didáctico. El museo, tal como lo conocemos hoy, es un invento del siglo XVIII. Fue convertido en institución pública después de que los objetivos positivistas del siglo de las luces lo transformaran en un instrumento enciclopédico.

El patrimonio contenido en los museos no es la etapa final del proceso evolutivo de la humanidad. Los patrimonios no son los “elementos fundamentales para el conocimiento de aquellos períodos a los que pertenecen, [y tampoco] son necesarios para el desarrollo

---

<sup>1</sup> El contenido de tal colección pudo haber sido tanto ecléctica como personal, atado a la memoria y a la imaginación, a la acumulación más que al puro orden y selección calculados (traducción de la autora).

sociocultural del mundo moderno” (Alonso 41). Es irrisorio pensar que “los museos son los depositarios de la mayor parte de los testimonios más apreciados de la creación humana a través de los siglos” (Alonso 41), sobre todo cuando, por ejemplo, “se calcula que llegan al mercado precolombino unas 25 mil piezas de primera calidad falsificadas al año” (Schávelzon 28). Los objetos exhibidos en un museo, las piezas y obras que conforman el patrimonio de la humanidad no pueden ser consideradas testimonio de la evolución de las sociedades, ni tampoco, testimonios de civilización, en primer lugar, porque la posmodernidad ya desechó la idea de progreso y mejora—el ser humano, después de tantas guerras y atrocidades ha demostrado que intrínsecamente lleva de todo menos un potencial evolutivo o racional—y, en segundo lugar, porque la mayoría de estas obras se reúnen en guiones curatoriales que son estrategias simbólicas para definir identidades según vínculos de pertenencia e imaginación o, acaso, porque las piezas son invenciones o reconstrucciones hechas según las necesidades de transmisión de mensajes culturales esclavos de los discursos educativos oficiales. “Es cierto que se han descubierto miles de supercherías, que muchas han sido incluso destruidas, pero la mayor parte sigue colgada o exhibida en los museos e incluso hay quien las defiende; quizá buena parte de nuestra historia del arte o de las historias nacionales ha sido edificada sobre imágenes que sólo representan al que lo hizo no hace mucho” (Schávelzon 277).

La segunda característica falaz a considerar en la definición de patrimonio es que el arte y los restos arqueológicos se consideran “prueba de los seres humanos”. Es innegable que el arte es manifestación de individuos, colectividades y épocas; no puede ponerse en duda que el valor simbólico del patrimonio es actuar como presencia sustitutiva de alguien o de algo. Sin embargo, la precisión de éste como fuente de memoria colectiva e instrumento de estudio histórico-científico, me parece que constituye sólo una justificación para fijar significaciones y congelar

objetos en el tiempo. Desde una mala restauración, hasta una atribución errónea, de los objetos artísticos y/o arqueológicos nunca se sabe cuántas y cuáles son exactamente las modificaciones sufridas y, con frecuencia, tampoco se puede afirmar, por seguro, las significaciones y usos de dichos objetos en su contexto original. “La cámara de maravillas, como el gabinete de curiosidades, representa la expresión simbólica de una aspiración de dominio sobre la Creación [...] el artífice de este espacio recóndito se siente poseedor de las llaves que abren las puertas del conocimiento” (Ballart 37). Los occidentales gustan de la ilusión que provocan los museos con su afán conservador: restaurar y conservar hace creer al hombre que tiene control sobre los ciclos de vida y muerte. No obstante, pienso que el empecinamiento de las instituciones culturales por mantener el patrimonio es otra táctica de reafirmación de la *máquina antropológica*. En otras palabras, la herencia material del pasado es parte del discurso que ubica al hombre no como animal, sino como doblemente *sapiens*.

La tercera característica engañosa en la definición de patrimonio es la posibilidad de “ir y volver” a observar y estudiar los documentos del pasado. El ICOM (International Council of Museums) afirma que “los bienes patrimoniales valen por lo que son en sí mismos y por la información asociada a ellos [...] La información es un componente esencial del patrimonio” (Ballart 136). “Ir y volver” implica no sólo la posibilidad de mostrar a diferentes generaciones la vida del hombre en la tierra, sino también la adjudicación de un valor (estético o moral) que sirve para establecer algún tipo de vínculo entre las gentes. “La UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) [...] defenderá [...] el valor del patrimonio como factor clave a favor de la paz y el entendimiento entre los pueblos” (Ballart 61), de ahí que el carácter público de las obras que conforman el patrimonio sea uno de los objetivos principales de las exhibiciones de cultura. No obstante, quisiera recalcar que el carácter público del

patrimonio debería tomar en cuenta también la dimensión circunstancial de las evidencias históricas y sociales. Es decir, el patrimonio es una construcción social que debe estar sujeta a la flexibilización de las interpretaciones. Los significados de las obras no son contenidos simbólicos fijos y eternos, al contrario, por resultar de la diversidad cultural, las interpretaciones sobre las significaciones de las piezas tendrían que ser múltiples también. De hecho, una apertura a discursos no oficiales en las exposiciones del patrimonio, podría ser una buena plataforma para cumplir con el legado de paz y entendimiento entre los pueblos que se le adjudica a la cultura. Establecer los guiones curatoriales como opiniones y no como verdades, puede invitar a la gente a relacionarse con el pasado a través de muestras de arte o arqueología.

Ahora es turno de criticar las definiciones de museo, museología y museografía. Al igual que sus antecedentes, las cámaras de maravillas y los gabinetes de curiosidades, los museos, en tanto espacios públicos, también son concebidos como sitios productores y difusores de conocimiento. Por su parte, “la museología es una disciplina científica que estudia cierto tipo de relación entre los seres humanos y su medio, y conlleva la expresión, valorización y afirmación de varias formas de identidad, por consiguiente, tiene una significación social amplia” (Castilla et al. 242). Identidad y conocimiento se confunden en espacios institucionales que organizan las colecciones para apoyar un discurso específico, que, como vimos antes, es un discurso de dominación. Esta visión nada tiene que ver con la definición oficial dada por el ICOM de lo que representa un museo, a saber, el “museo es una institución organizada y permanente, no lucrativa, de carácter educativo, dotada de personal profesional, que posee, conserva y utiliza para sus propósitos todo tipo de objetos tangibles, que son expuestos al público” (Alonso 23). El museo muy rara vez está organizado, más bien pareciera que, al menos en México, las instituciones culturales se encuentran a la deriva de la improvisación y el malabareo de recursos

escasísimos. Los museos de ninguna manera son apéndices estatales no lucrativos, detrás de la gestión cultural—especialmente en la época capitalista—existe un propósito económico: el incremento del turismo cultural. Probablemente en el caso de los museos no se trate de la obtención directa de grandes sumas de dinero, sin embargo, el manejo de recursos es evidente en los ingresos por taquilla, suvenires, catálogos, etcétera. No debemos olvidar que los gobiernos gastan mucho dinero en la promoción de museos y en la compra y planeación de exposiciones temporales. Por otro lado, sobre el carácter educativo de los museos, he dedicado casi 140 páginas a explicar de qué manera los fines didácticos de las muestras del patrimonio son pretextos de discursos oficiales que esconden intenciones claramente políticas, por lo que no me detendré mucho más en este punto. Ya se trate del despliegue de proyectos identitarios o del reforzamiento de *la distinción* entre la elite intelectual y los ignorantes, los museos pedagógicos no tienen como principio, ni la instrucción de sus visitantes, ni el fomento de la contemplación, el disfrute o la comprensión de las obras. Los museos tal vez puedan jactarse de sus otras funciones como la documentación, conservación, estudio, interpretación y presentación de piezas, pero definitivamente no pueden decir que la experiencia que ofrecen es instructiva, ejemplar o enriquecedora.

Desafortunadamente las exposiciones temporales comparten con los museos la suerte de ser instituciones sumamente frágiles, ligadas a los intereses contingentes y cambiantes de los individuos o grupos de individuos en el poder. Al contrario de lo que se esperaría por su naturaleza efímera y experimental, las exposiciones temporales no son la clave del éxito para atraer la atención de las personas hacia la historia y el arte. La razón: las instituciones que se encargan de manejar las exposiciones son las mismas que mantienen bajo el yugo de lo inamovible a los museos. Las exposiciones temporales sufren, como los museos, del mal de la

fidelidad al discurso nacionalista rancio, a una supuesta científicidad pedagógica y a una reconstrucción histórica parcial. Las exposiciones encontrarán su emancipación sólo cuando asimilen que el discurso artístico, histórico o arqueológico no es neutro, éste también participa de la disputa por la hegemonía del pensamiento y por la construcción del poder por parte de quien propone una interpretación del patrimonio, en este caso, la junta administrativa, el curador, el diseñador o el educador a cargo de la exhibición.

Los guiones curatoriales podrán descartar antiguos paradigmas en el momento en que se decidan a romper los procedimientos verticales de enunciación de los discursos, esto significa que la curaduría ya no será la disertación experta a la que todos deben venerar y estudiar; las prácticas de curación deberán ser oportunidades para escuchar otras voces, oportunidades para ver qué tiene que construir y reivindicar la ciudadanía. Las exposiciones ya no serán, como se acostumbra, rituales para alimentar los prejuicios y estereotipos patrióticos. La gestión del patrimonio, en estas primeras etapas de reformación, se obliga a recordar que su primera misión es la realización de una cuidadosa selección. Las piezas deben ser escogidas y rotadas, las particularidades de los espectadores deben ser estudiadas y tomadas en consideración. “Seleccionar es una forma de atribuir valor” (19), dice Josep Ballart. En este contexto, un museo que permita la rotación de interpretaciones curatoriales, un museo que seleccione minuciosamente las obras y la información, podrá afirmar con orgullo que, de hecho, contribuye a darle valor al patrimonio.

No podemos continuar avivando la retórica tradicional del museo que indica que, en primer lugar, éste está invariablemente abierto a todos los habitantes y, en segundo lugar, que su propósito primero es educar sobre el pasado de la población. Hacer muestras que delimiten el número y tipo de visitantes no significa mantener una actitud discriminativa. Discriminación es



lo que han hecho los museos por años: ellos se jactan de llevar a cabo una “democratización de la cultura”, sin embargo, con sus procederes ritualísticos y guiones curatoriales incomprensibles, tan sólo han logrado agrandar la brecha entre los “cultivados” y los demás. Los museos, por años, se han acostumbrado a disciplinar a un conjunto de personas en torno a un comportamiento que denota la hegemonía de la elite que maneja el patrimonio. En los espacios exhibitivos se exige una actitud contemplativa caracterizada por el silencio y la calma—comúnmente asociada a la actitud de las personas educadas—, los modos lúdicos, de emoción, interés o interacción—asociados a los “iletrados”—son sumamente penados. Dichos espacios pretenden someter a todas las personas a una disciplina poco deseable y muy poco pedagógica. Los espacios exhibitivos nunca son lugares inclusivos, al contrario, son una manera cínica de excluir a determinados sectores de la población o, también, son una manera de evitar mencionar procesos conflictivos de la sociedad “real”.

Los conflictos y los cambios de una sociedad son una fuente inagotable de interpretaciones y claves explicativas para el presente. Muestras del pasado que no reflexionen sobre la conflictiva social, son como lugares en donde los conquistadores lucían sus trofeos de guerra: lugares estetizantes, de pretensiones universalizadoras, pero sobre todo, lugares condicionados por la subyugación y la conquista. No es válido, nunca más, nutrir lo que los antropólogos han llamado el *colonialismo interno*, es decir, el hecho de apropiarse por segunda vez de los patrimonios culturales locales indígenas y centralizarlos en la capital. Nuestro Museo Nacional de Antropología mejorará en cuanto decida eliminar el *colonialismo interno* proporcionando a las localidades la ocasión de poseer e interpretar y reinterpretar su herencia; el MNA y las muestras arqueológicas mexicanas mejorarán cuando dejen de ser espacios reacios al cambio, cuando decidan que es más importante la reorientación y redefinición de objetivos

políticos que los ajustes presupuestarios, cuando dejen de creer que educar es condicionar y determinar el comportamiento, cuando comprendan que lo más a lo que puede aspirar la curaduría no es la objetividad total, sino una interpretación parcial y subjetiva que, con suerte, dirigirá la atención hacia algún aspecto del patrimonio.

La inconveniencia de un patrimonio formado de códigos ya significados y clausurados en sí mismos, es que las exhibiciones no pueden crear nuevas lecturas ni poner en práctica una didáctica constructivista. Esta corriente, más *ad hoc* con las propuestas aquí presentadas, sería un acercamiento, más que pedagógico, instructivo, que transformaría a las exposiciones de arte o arqueología en herramientas que permitan a los visitantes crear sus propios procedimientos para resolver una situación problemática que, por cierto, también será propuesta por la muestra. No obstante, el meollo de este acercamiento instructivo es que sólo funciona cuando el visitante despega desde cierto estrato del conocimiento sobre el tema. Un visitante sin bagaje o familiaridad con lo tratado, no puede esperar, aún con la técnica constructivista, adquirir ahí ningún tipo de saber. De esta forma, los montajes museográficos pueden funcionar como facilitadores, como ilustradores, como laboratorios, pero no como aulas. Se puede trabajar con lo que representa juntar diferentes piezas dentro de una sala de exhibición, pero no se puede introducir y explicar cada uno de los procesos históricos que conforman las piezas. El museo no debe tratar a sus visitantes como escolares, cosa que los curadores y museógrafos con frecuencia olvidan al diseñar una exposición.

Los museos no son la institución ideal para adquirir información. No reemplazan ni a los libros ni a las herramientas que ofrece Internet. Los visitantes, sobre todo los de las nuevas generaciones, tienen una alfabetización digital avanzada que les permite hacerse de información sobre los contenidos de las

exposiciones con anterioridad a la visita. Lo que sí puede hacer un museo es permitirle a dicho visitante cotejar sus propios conocimientos con los de otras fuentes, ponerlos a prueba, inspirar el interés y la curiosidad por los modos de pensar de otras personas y cuestionar sus esquemas preexistentes. Todo ello puede hoy hacerse mediante recursos dramático-escénicos, lumínicos o digitales que promuevan el diálogo con lo exhibido en el museo no sólo desde la intelectualidad, sino también desde la afectividad del visitante. (Castilla et al. 25).

En el tiempo en el que las colecciones de los gabinetes de curiosidades y las cámaras de maravillas se dedicaban a categorizar los objetos en subcategorías, no era extraño afirmar que los *displays* eran, de hecho, lecciones. En los siglos XVI, XVII y XVIII las colecciones eran una metáfora de la necesidad de ejercer algún control sobre el mundo, no obstante, hoy “el museo no es la escuela y posee potencialmente mecanismos de comunicación propios para poder «seducir» a su público. Tiene que ser un espacio sugestivo donde no necesariamente las cosas deban explicarse como en la situación de clase” (Alderoqui et al. 36). Liberar a los museos de la serie de estigmas que los fuerzan a continuar en la línea pedagógica es, probablemente, el mejor regalo que se le puede hacer al público que desea divertirse en un espacio exhibitivo. Algunos de los estigmas que tenemos la tarea de borrar son:

1. Los museos no son lugares de adoctrinamiento, sino espacios de cuestionamiento. Que la curaduría lance preguntas a los espectadores y que éstas se queden sin respuesta, no es una catástrofe mundial, ni siquiera un fracaso museográfico, al contrario, no forzar situaciones es potencialmente seductor y avivador de la curiosidad. A veces el museo no es el lugar para trabajar todas las preguntas, ni es el espacio pertinente para profundizar en ellas, pero lanzar interrogantes puede sembrar las semillas de la duda y evitar

enciclopedismos aburridos.

2. “La exposición es un lugar donde no se puede mostrar todo y, a menudo, para los visitantes, un lugar donde no se puede ver todo” (149) muy sabiamente anota el libro Museos y escuelas: socios para educar. Las instituciones museísticas suelen estar más preocupadas por rescatar, catalogar, conservar y ostentar todo el patrimonio que por planear cuidadosamente una forma de difundir los significados y las funciones sociales de las obras con un sentido crítico.
3. Los museos pueden fomentar una experiencia innovadora a través de la inclusión activa del espectador en la percepción de las obras. Las obras no necesariamente tienen que guardar una distancia con los visitantes, ni viceversa; la contemplación hierática y espiritualizada no tiene que ser la única forma de relación con los objetos en los contextos exhibitivos. Las reproducciones y copias, siempre y cuando sean de calidad, pueden transmitir los mensajes contenidos en las características formales de las piezas y, al mismo tiempo, permitirle a los espectadores manipularlas para facilitar una apreciación completa. El museo puede ser un lugar de ensayos y juegos si se le deja de etiquetar como lugar de recogimiento. Los espacios exhibitivos pueden ser lugares más accesibles si en ellos no se tuviera que mantener una disciplina rígida. Si de todas maneras gran parte de las obras expuestas son falsificaciones,<sup>2</sup> ¿cuál es el problema en hacerlo público y permitir a la gente interactuar con ellas? “Los objetos existen para sí mismos y sólo pasan a formar parte del territorio cultural de los visitantes cuando las personas establecen una relación emocional o intelectual con lo expuesto” (Alderoqui et al. 18).

---

<sup>2</sup> Al respecto, Schávelzon anota “el mundo occidental se cubrió de imitaciones que llenaron de piezas clásicas los ávidos museos, en especial cuando despertaban [...] pasiones nacionalistas” (270). No me alarma que las falsificaciones, copias y reproducciones hayan entrado a los museos, es sabido que muchos pueblos desde tiempos antiguos han definido su identidad con base en símbolos falsos, no obstante, el problema se encuentra en ocultarle a los espectadores la procedencia de lo que ven. Si, como dice Walter Benjamin, la sociedad capitalista ha desarrollado sistemas cada vez más perfectos de reproducción, no entiendo por qué se sigue reverenciando lo único, lo original, lo sagrado.

Objetos *auráticos* detrás de vitrinas no son capaces de crear vínculos afectivos, es necesario acercar a los espectadores no sólo al contexto de las obras, sino también a sus características físicas.

4. Las exposiciones que dan preferencia a la forma sobre el contenido no pueden llamarse didácticas. La aplicación de recursos pedagógicos no puede reducirse a incluir en cada sala resúmenes (que, por cierto, utilizan vocabulario súper especializado) para “contextualizar” lo que se muestra. Lo didáctico de una exhibición no radica en posicionar justo debajo de cada obra una ficha técnica (cuya información es poco relevante para el entendimiento de la pieza), tampoco se puede esperar que la teatralización de la museografía a través de paredes pintadas de colores llamativos o a través de la iluminación especial y ambientación con música o sonidos, logre instruir a los visitantes. La forma de exponer no es más importante que el contenido. La seducción y atracción del público no dependen de la parafernalia, sino de la disposición lúdica y crítica.

Los esfuerzos didácticos reducirían la obra al contexto, lo formal a lo funcional, la relación empática con una cultura incorporada en la familia y la escuela a la relación explicada con informaciones aprendidas en museos desencantados. Tanta pedagogía elimina la complicidad de los “educados” con su propio capital cultural, la seducción teatral y hasta la posibilidad física de ver las obras tapadas por multitudes. (García Canclini 129)

Ironía, distancia crítica y reelaboración lúdica son tres rasgos que pueden ayudar a reestructurar las prácticas culturales contemporáneas. Ya no es necesario, en las exposiciones, desplegar toda la información sobre un objeto; la eficiencia de la comunicación museográfica no

radica en hacer exposiciones enormes y carísimas, al contrario, el éxito de un guión consiste en seleccionar y relacionar significativamente a una pieza con otra. El rol educativo de las actividades culturales no debe ser una obligación ni “implantarse como esencial en la sociedad contemporánea, afianzándose su cometido de explicar sectores del desarrollo cultural de la Humanidad a través de los objetos y las colecciones del pasado patrimonial” (Alonso 232). La gestión cultural en su rama comunicativa debería estar menos interesada en ser didáctica o ilustrativa que en mantener una fluidez y una apertura a la realización de sub-interpretaciones en las que los significados sean fugitivos y los datos puedan combinarse de diferentes maneras.

Una nueva propuesta de gestión cultural no ve a la curaduría como el sector exclusivo de pompa y alarde de los conocedores; de hecho, una nueva propuesta se alejaría de la palabra “curación” por sus connotaciones elitistas y preferiría la palabra “organización” para nombrar un tipo de muestra que trata a las piezas como unidades gramaticales y a las exposiciones como enunciados. Así, mientras que cada palabra tiene su propia integridad, se pueden poner juntas de diferentes maneras para formar oraciones con significados distintos. De la misma manera que sucede en la gramática, la acomodación de las unidades, es decir, la sintáctica, determina el sentido de lo dicho.<sup>3</sup> Finalmente, un nuevo tipo de exposiciones que tomen en cuenta los mecanismos de poder que esconden los discursos oficiales, no dudaría en buscar nuevas narrativas; y no me refiero a las narrativas que inventan los departamentos educativos: sin preguntas y sin objetivos, tampoco me refiero a las narrativas que los medios masivos de comunicación usan para promocionar los museos y elevar las estadísticas de público, mucho menos hablo de narrativas espectacularizantes que están siempre influenciadas por los valores de

---

<sup>3</sup> Esta idea fue tomada de una explicación que Joseph Kosuth dio sobre el funcionamiento del arte conceptual. Me tomé la libertad de aplicar su analogía gramatical al ámbito museístico porque creo que la función de la curaduría es mostrar las posibilidades de vinculación entre una y otra obra. La frase de Kosuth fue tomada del libro Art and Artifact: The Museum as Medium de James Putnam.

mercado para convertir a los museos en servicios de entretenimiento masivo, yo pienso y abogo por narrativas que, más allá del valor de belleza, retomen la importancia de reconfigurar el lugar de los espectadores y sus necesidades intelectuales.

No podemos permitir que las industrias de comunicación masiva sigan expandiéndose sobre los ámbitos patrimoniales. La intromisión de la “cultura de masas” y la “democratización de la cultura” en las instancias museísticas produce espacios exhibitivos que funcionan como escenario de representación de las nuevas elites posindustriales y lugar de entretenimiento de públicos masivos, pero no como campos desde donde se puede experimentar con el conocimiento sobre el pasado. La mediatización de la cultura, además, puso al patrimonio en la categoría económica de “valor en alza”, lo que significa que ahora el Estado reconsidera el coste presupuestal que encarna “el goce social de la cultura” en relación con los beneficios económicos que se obtendrán de “x” o “y” museo, galería o muestra. “La historia como pasado no sólo es objeto de consumo [...] sino que se transforma en materia prima [...] de una industria nueva que tiende sus ramificaciones hacia la educación, el ocio y el turismo” (Ballart 64).

Nuestro patrimonio, en este sentido, se encuentra a la deriva de las exigencias de la industria del ocio que se ha posicionado como primera en la mayoría de los países primermundistas. El consumo cultural de masas juega un papel importantísimo en la economía mundial: los ingresos no provienen únicamente de la movilización de turistas, grandes cantidades de dinero se obtienen de la mercantilización de los símbolos de identidad. Las instituciones museísticas son una atracción más. “Más que nunca, el arte es negocio y los museos espectáculo” (Castilla et al. 162). Sin embargo, el negocio museístico falla en satisfacer al cliente: las exposiciones espectaculares del patrimonio no pueden eludir la trivialidad que exige el mercado y fracasan en comunicar sentido e incluso en ofrecer experiencias placenteras. El *show* que

supone acudir a las “catedrales laicas glamurosas”, está totalmente volcado hacia las celebraciones festivas, pero no hacia la revitalización de la identidad cultural.

El hecho de que la comunicación cultural en la época del capitalismo avanzado se dé preferentemente a través de los *mass media*, levanta la duda de si las convocatorias masivas a los espacios de exhibición son estrategias de marketing o genuinas políticas de democratización de la cultura. A mi parecer, el turismo cultural no contribuye a reforzar la identidad cultural comunitaria, tampoco difunde el significado del patrimonio; el turismo cultural ha concentrado sus esfuerzos en incrementar las ventas de entradas a eventos. No obstante, en el caso de los museos, atiborrar en las salas a miles de visitantes evita que éstos sean lugares de discusión e intercambio. En el caso de otro tipo de actividades, priorizar las maniobras populistas no ha ayudado a complejizar y enriquecer los contenidos culturales, al contrario, ha apoyado puestos provisorios y proyectos circunstanciales en los que no existe ningún interés por conectar las realidades locales. El conglomerado social ha quedado negado de los objetivos comunicativos de las instituciones culturales; los guiones curatoriales no buscan motivar al visitante para conocer mejor y participar más en la vida de su comunidad.

Las exposiciones en el siglo XXI ya no requieren edificar un concepto de nación ni comprobar una identidad mediante la acumulación de objetos materiales. En estos días, las instancias culturales pueden prescindir de la centralidad de los objetos en pos de una familiarización de los miembros de la comunidad con sus espacios de exhibición. En los nuevos museos las personas no sólo interactúan con las piezas, sino también y sobre todo, se relacionan efectiva y afectivamente con los mensajes expuestos. Este tipo de exposiciones no siente la presión de adaptarse a los gustos y demandas del mercado, en cambio, se concentra en crear múltiples tipos de público. “Lo que la museología crítica plantea es que la solución al problema



de legitimidad no está en implementar soluciones instrumentales” (Castilla et al. 250), la respuesta se encuentra en la desacralización de los objetos. La veneración de las obras no es el punto de partida de la crítica y la interrogación, la reverencia es el punto de arraigo de los prejuicios que impiden analizar las determinaciones y condicionamientos de los procesos históricos. Si los objetivos de los nuevos tipos de exposición se concentran en crear experiencias de disfrute—más que en maquillar tanto el patrimonio que se vuelva algo grotesco, escenográfico y carente de todo contenido y valor cultural (Ballart 206)—los espectadores podrán realmente involucrarse con lo mostrado.

“Contemplar y crear implica la participación de todos los sentidos y, por tanto, la percepción de la realidad en la expresión artística no puede sustituirse por un modo de conocer científico, filosófico o histórico” (Castilla et al. 118). Los museos no son escuelas y, por ende, los mensajes que ofrecen, no pueden caracterizarse como información *per se*. Los mensajes en los contextos de exhibición son interpretaciones, es decir, formas de entendimiento basadas en informaciones, pero que, al contrario de posicionarse como verdades, privilegian la subjetividad, es decir, lo múltiple y lo cambiante. “Museo no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero ya no lo es más” (Agamben Profanaciones 109). Agamben, desde la profanación—y no únicamente desde la secularización—de las funciones expositivas, propone liberar a los museos del calificativo de “Templo de sacrificios”.<sup>4</sup> En la época profanatoria, los museos no tienen que ser visitados incansablemente por turistas fieles; los

---

<sup>4</sup> Me gustaría, para el tema del museo como “Templo de sacrificios”, recordar las reflexiones de Octavio Paz sobre los museos como catedrales. Paz, en el texto, Los privilegios de la vista, asegura que el tránsito de los recintos religiosos a las instancias museísticas es una transmutación mágica en la que las obras, volviéndose íconos, heredan la tradición cristiana de consagrarse como objetos de culto. La idolatría de los objetos, iniciada en el Renacimiento, es, según Paz una de las religiones de Occidente. “La religión del arte nación, como la religión de la política, de las ruinas del cristianismo. El arte heredó de la antigua religión el poder de consagrar a las cosas e infundirles una suerte de eternidad: los museos son nuestros templos y los objetos que se exhiben en ellos están más allá de la historia (203) [...] El acto de ver se transforma en una operación intelectual que es también un rito mágico: ver es comprender y comprender es comulgar” (205).

visitantes no tienen que ser como los peregrinos que, en otro tiempo, participaban de un sacrificio que establecía las relaciones entre lo divino y lo humano, ahora los espectadores pueden dudar, juzgar, cuestionar y quejarse; en pocas palabras, los museos profanatorios pueden restablecer al uso común los significados del patrimonio.

Los museos pueden vincularse con los programas educativos, las exposiciones pueden ser, a veces, complementos y aportes de los currículos escolares, pero sus objetivos comunicativos no pueden restringirse a la escolarización de los espacios. “El eje temático nunca debe ser un corsé intelectual” (186), muy sabiamente apunta Josep Ballart. De esta forma, la incorporación de módulos didácticos no debe limitarse al despliegue de datos simplificados en textos de pared; la pedagogía además de incluir la exploración de contenidos, debe permitir la manipulación de la museografía y la posibilidad de mantener actividades paralelas que apoyen el conflicto cognitivo que se pretende. La museificación reformadora eliminaría los muros divisorios y los recorridos preestablecidos para fomentar la libertad personal de ver y hacer, porque un nuevo tipo de exposición procuraría, además de impulsar la observación cuidadosa, inspirar la creación desde la estimulación, la reflexión, y la provocación. La museografía desde mi propuesta, es un trampolín desde donde se pueden escuchar las diferentes lecturas de los observadores, es el punto de partida desde donde se pueden tocar personalidades y conjugar vivencias.

Es triste darse cuenta que en los museos y las exposiciones no sólo “falta una visión más rica y actual de la historia, en la que se considere la interacción de procesos económicos, sociales y culturales, sino también la relación con la historia mundial” (Dujovne 118), falta también profundizar y explayarse en aspectos puntuales. Según Shelly Errington, la museificación del arte y la arqueología es tan superficial que se ha convertido en puro *display* de dioramas gigantes

en los que completar el recorrido significa “tener la experiencia vivencial de la cultura [...] Estos enormes dioramas están afuera del tiempo. La «experiencia» que ofrecen al visitante está fuera de peligro y totalmente controlada” (463). Para Marta Dujovne y para Toni Puig, los museos, además de adolecer de visiones completas y complejas de los procesos históricos, carecen de un lugar en la sociedad porque sus intentos de insertarse en la industria del entretenimiento los han convertido en “zombies del *glamour* y la diversión” (Lacarrieu et al. 261).

La *ética de la estética* ha dado tanta importancia al espectáculo, al entretenimiento, a la diversión y a la memez, que ahora la cultura se maneja “como botín político, tanto para el lucimiento de los funcionarios, como para conformar clientelas políticas” (Lacarrieu et al. 188). Los gestores culturales son también personajes políticos que han puesto el automático de la repetición; lo que ellos generan son muestras hastiadas de monotonía, simplificación y prepotencia. Los clichés y estereotipos se nutren de estrategias mercadológicas, mientras que los significados y los contenidos se pierden en el torbellino de modas y tendencias.

Que es lo que, casi en todas partes, ha sido la cultura en estos últimos años: *glamour* de artificio difundida por políticos y gestores convertidos en *mánagers* de, demasiado a menudo, lo vacío. Lo esterilizado. Lo bonito. Lo raro. Lo intrascendente. Lo periodístico. Lo de élite. ¡Uf! (244) [...] Confundimos la cultura con la pura novedad del espectáculo, la novedad televisiva, las líneas aparecidas en las páginas de cultura de los grandes periódicos, el dictado de críticos crípticos... Esperpento. Distorsión. ¡Socorro! [...] Todo puro bazar. Con confeti de dólares. (Lacarrieu et al. 250)

Debemos recordar, como críticos y gestores culturales, que nuestra tarea es facilitar la exposición de interpretaciones, no convertir a la cultura en otra alternativa de ocio. “Lo primero,

en la reinención de nuestros servicios y productos culturales es, insisto, pensamiento: sentido. Después, comunicación” (242-243), dice Toni Puig en el libro La (indi)gestión cultural. Debemos dar privilegio a la creación de ideas, de cuestionamientos, no sólo por parte de los conoedores o enterados, sino también por parte de los ciudadanos: esa es una verdadera democratización. Desechar los proceder paternalistas de la difusión cultural es el primer paso para inaugurar una museología accesible y fértil, que genere exposiciones que transmitan sentido, que logren movilizar la curiosidad y la reflexión.

Esta programación, la propuesta de sentido, no necesita grandes equipamientos únicos, exuberantes. Sólo exige condiciones de intimidad, de continuos aprendizajes, de concentración, de comunicación enérgica. Sin estas condiciones—tan diferentes de la diversión tontaina—la respuesta ciudadana no será de responsabilidad: de implicación. ¿Cuántas exposiciones no facilitan información para la comprensión? Cartelito de título, autor, tiempo, donante. Nauseabundo: atentado directo contra la comprensión. [...] Programar, gestionar cultura, desde la Academia de Atenas hasta mediados largos del XX ha significado facilitar el acceso al sentido de ideas y obras de arte de todo tipo. Acceso a la colaboración del vivir en común. Acceso a una vida mejor. Después empezó, tímidamente, la diversión bajo el nombre timorato de la difusión. Termina en el esplendor de Disney y los famosos del *show bussines* inundándolo todo con su vulgaridad televisiva. ¡Socorro! O en lo crítico, inaccesible, elitista súper. Socorro, también. Tengámoslo claro: la cultura del sentido exige concentración. La diversión, desmadre: descerebración. (Lacarrieu et al. 264-265)

Hablar de cultura implica, necesariamente, enfrentarse a la problemática de los discursos.

Esta tesis lo ha tenido bien claro y ha comenzado su crítica por el estudio de la dinámica discursiva de toda práctica cultural. Los discursos son, de hecho, las maneras en las que el ser humano ha simbolizado su funcionamiento social; los discursos proponen, explícita o implícitamente, el modo de mantener el orden social, por eso, son estrategias de dominación. Este trabajo investigó dichas estrategias de dominación dentro de los discursos de gestión cultural, porque, como bien lo dijo Bourdieu: no hay mejor horizonte para detectar la lucha de clases en el siglo XXI que el territorio de la cultura.

En el siglo XXI la cultura cobró importancia como resultado de la llegada del tercer capitalismo. Este nuevo tipo de capitalismo no se dedica únicamente a producir bienes e intercambiarlos, lo más rentable para estas épocas es la producción, comercio y apropiación de símbolos. El tránsito de lo material a la abstracción posiciona a la cultura como un negocio más que redituable. Sin embargo, el problema más grave que enfrenta la cultura no es el de su comercialización, sino el de la legitimación de sus procederes a través de hipocresías. El campo cultural se ha desencantado de la búsqueda lúdica y placentera probablemente porque se ha dedicado a generar y sostener todo tipo de inverosimilitudes. Las manifestaciones artísticas y las instituciones que las exhiben, están rodeadas de falacias que sesgan su potencial. En este sentido, por más que se presuma que los museos y las exposiciones despliegan el patrimonio en muestras pedagógicas, con guiones curatoriales y apoyos museográficos didácticos, el desconocimiento del verdadero funcionamiento de los discursos limita el campo de acción de la enseñanza y ensancha el campo de acción de la hegemonía.

En México, por ejemplo, la museología todavía es víctima de discursos hegemónicos que mantienen subyugadas a las muestras de arte o arqueología. Esos discursos son el residuo reciclado de proyectos nacionalistas que no sólo resultan en una odiosa fuente de legitimación

del sistema de explotación dominante, sino que también encarnan justificaciones poco convincentes para las profundas desigualdades e injusticias sociales. Lo que me motivó a escribir esta tesis es, precisamente, el deseo por terminar con una cultura política que ya no corresponde con las necesidades de la comunidad en el siglo XXI. El proyecto identitario mexicano, por pertenecer a los propósitos modernos y modernizadores del siglo XIX, no puede encontrar cabida en estos tiempos. Exposiciones que se perpetúen en la posición nacionalista decimonónica, sufrirán del mismo destino que los proyectos identitarios: la ineficacia y el olvido.

Las exposiciones ya no tienen que ser las plataformas desde donde se dispute el pasado oficial. El poder ya no necesita apropiarse e imponer un pasado único, el capitalismo y el avance de la esfera pública en la producción y gestión patrimonial, permite abrir camino a lecturas diversas sobre la memoria colectiva. Las contradicciones, en este contexto, no son fallos o discapacidades, sino posibilidades de enriquecer la multiplicidad. El Estado no precisa retomar una historiografía y una museografía que recuperan, ocultan, descubren, revalorizan, integran y amputan el pasado bajo la presión de lucha política y conformación de la nación. El Estado ya no tiene que inventarse sus antecedentes, la construcción de la visión sobre nosotros mismos puede ser dejada en manos del propio pueblo si se permite a la cultura multiplicar sus opiniones, lecturas e interpretaciones. Una cultura diversa, que no se asuste con la hibridación y las mezclas, que no adule el pasado construido y que no se resista al cambio so pretexto de no perder las tradiciones, puede ser una cultura que recupere su potencial lúdico y, al mismo tiempo, puede ser una cultura interesante para los mexicanos. La tarea de los críticos de la museografía debería ser, de hoy en adelante, volver a pensar qué se entiende por identidad, cuál es la pertinencia de ésta en nuestro contexto patrimonial y qué involucra pasar de lo único y unitario a lo heterogéneo y caleidoscópico.

En fin, a lo largo de este texto me cansé de repetir que la clave para mejorar la museificación de la arqueología mexicana es la variedad. Simplemente variedad, no admiración vacía a los grandes y poderosos del pasado, no visiones trágicas de habitantes imaginarios y míticos, no patriotismo inverosímil e inútil, solamente multiplicidad y atención a las alternativas. Nuestro discurso oficial está demasiado gastado como para lograr crear en el pueblo un vínculo afectivo. Es hora de reformar las concepciones de identidad pero siempre en el marco de las condiciones socio-económico-políticas que vivimos. “¿Vamos a entrar en el tercer milenio con una conciencia nacional que es poco más que un conjunto de harapos procedentes del deshuesadero del siglo XX, mal cosidos por intelectuales de la primera mitad del siglo XX que pergeñaron un disfraz para que no asistiáramos desnudos al carnaval nacionalista?” (17), se pregunta Bartres. Mi pregunta es, ¿todavía necesitamos una imagen nacionalista para funcionar como sociedad?, ¿de verdad el agrupamiento de rasgos comunes en un discurso patriótico nos protegerá contra las invasiones extranjeras y contra la globalización?, ¿de verdad necesitamos estar todos nivelados para amar nuestro país? Las identidades son invenciones de épocas que requirieron, por los preceptos ilustrados, homogenizar a los pueblos; no obstante, a varios siglos de distancia, la globalización ha machacado y mezclado todo de tal manera, que las diferenciaciones y clasificaciones puntuales son imposibles.

El reto de una crítica a los proyectos identitarios y, por ende, a la gestión cultural estatal, es conciliar las discusiones, los conflictos, las rupturas. Lo urgente es recrear una historia sin dirección ni continuidad, una historia que, careciendo de periodización, no se preocupe por la objetividad y la pedagogía, sino por lo negado, lo escondido; en resumen, lo interesante. “If the past and memory are so easily manipulable, why pay attention anymore, once life-and-death

issues are no longer involved?” (Esbenshade 88).<sup>5</sup> El montaje de exposiciones que yo propuse no está obsesionado con el pasado, ni con la veracidad ni con la homogeneidad. Las nuevas exposiciones fomentan una actitud “cotidiana” en la que la disciplina rígida de contemplación de las obras se elimine en pos de la interacción de los individuos con las piezas para la creación de vínculos afectivos. El patrimonio en el contexto de las nuevas propuestas no es un documento histórico, sino una ilustración que acepta muchas interpretaciones y lecturas. El patrimonio no tiene una significación determinada de una vez por todas; la herencia material del pasado es siempre un constructo social siempre en remodelación. En conclusión, México no necesita construir una nación sobre la piedra fundamental del discurso patriótico. La arqueología y el arte pueden liberarse de la gesta de titanes que representa crear una identidad comparativa y restrictiva. Las muestras de nuestro patrimonio, a través del mestizaje, pueden abrir el camino a la relajación, a las opiniones, a la diferencia consoladora.

---

<sup>5</sup> Si el pasado y la memoria son tan fácilmente manipulables, ¿por qué poner atención cuando las cuestiones de vida o muerte no están envueltas nunca más?