

Museología Crítica: temas
selectos. Reflexiones desde
la Cátedra William Bullock

Critical Museology:
Selected Themes Reflections
from the William Bullock
Lecture Series

MU
XIC

Publicado con motivo de la Cátedra Extraordinaria de Museología Crítica “William Bullock”, una iniciativa del British Council México, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México.

Published on occasion of “William Bullock” Extraordinary Lecture Series of Critical Museology, an initiative of British Council Mexico, the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura and MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México.

Textos—Texts

Mónica Amieva Montañez, Américo Castilla, David Fleming, Yaiza Hernández Velázquez, Monica Hoff, Selma Holo, Simon Knell, Fabiano Kueva, Roc Laseca, William Alfonso López Rosas, Suzana Milevska, Luis Gerardo Morales, Monserrat Narváez, Martina Santillan, Sheila Watson

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga, Jaime Soler Frost

Dirección editorial—Editorial Direction

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Gabriela Gil Verenzuela, Ana Xanic López · MUAC

Corrección—Proofreading

Alejandro Olmedo, Gabriela Gil Verenzuela, Jaime Soler Frost

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant

Raquel Achar Cohen

Primera edición 2019—First edition 2019

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

© Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Coordinación Nacional de Artes Visuales
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
alcaldía Miguel Hidalgo, cp 11560, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de las traducciones, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN INBAL 978-607-605-622-6

ISBN UNAM 978-607-30-2382-5

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

**Museología Crítica:
temas selectos.
Reflexiones desde la
Cátedra William Bullock**

**Critical Museology:
Selected Themes.
Reflections from
the William Bullock
Lecture Series**

British Council México
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

08	Presentación
196	Foreword
	—
	João Guarantani Mariana Munguía Graciela de la Torre

12	Introducción
200	Introduction
	—
	Mónica Amieva Montañez

16	Conocimiento, rito y placer en la museología
204	Knowledge, Ritual and Enjoyment in Museology
	—
	Luis Gerardo Morales

I. Museología crítica. Despliegues y ensambles

I. Critical Museology: Deployments and Assemblies

40	Museos, territorio y representación
228	Museums, Territory and Representation
	—
	Simon Knell

50	Representar la pertenencia a los Estados Unidos: los museos con guion en el nombre o étnicamente/ culturalmente específicos
238	Representing Belonging in the United States: Hyphenated or Ethnically/Culturally Specific Museums
	—
	Selma Holo

60	Estar-juntos. Estéticas colectivas e intermitencias públicas del Museo
246	Being-Together: The Museum's Collective Aesthetics and Public Intermittences
	—
	Roc Laseca

68	El museo político
254	The Political Museum
	David Flemming

II. El Museo como espacio de representación

II. The Museum as Space of Representation

78	El síndrome de la falsa memoria y el ultranacionalismo en la política de representación en Macedonia
264	The False Memory Syndrome and Ultrnationalism in the Politics of Representation in Macedonia
	Suzana Milevska
92	El museo mediado
278	The Mediated Museum
	Sheila Watson
102	¿Quien necesita “estudios de exposiciones”?
286	Who Needs “Exhibition Studies”?
	Yaiza Hernández Velázquez
122	Si el museo es una escuela, ¿de qué tipo de escuela estamos hablando?
304	If the Museum Is a School, What Kind of School Are We Talking about?
	Monica Hoff
136	Archivo Alexander von Humboldt
318	Archivo Alexander von Humboldt
	Fabiano Kueva

III. Historias memorias y fronteras museales

III. Histories, Memories and Museal Borders

- 156 **Museos: [...los productos puros**
(de América) enloquecen]
- 338 **Museums: [... the pure products**
(of America) go crazy]
-
- Américo Castilla
- 166 **Informe sobre la situación de algunas instituciones**
de la memoria en Colombia: hacia una ley de museos
- 348 **A Report on the Situation of Some Memory Institutions**
in Colombia: Toward a Law for Museums
-
- William Alfonso López Rosas
- 178 **Inclusión social: una preocupación común**
entre los artistas de interacción social y los
museos de arte contemporáneo
- 360 **Social Inclusion: A Concern Shared by Social Interaction**
Artists and Contemporary Art Museums
-
- Martina Santillan
- 188 **Las comunidades migrantes como parte**
del museo, una propuesta curatorial
- 370 **Migrant Communities as Part of the Museum:**
A Curatorial Proposal
-
- Monserrat Narváez
- 378 **Semblanzas de los colaboradores**
Collaborators Biographical Sketch

A decorative background consisting of a grid of small, dark teal dots arranged in 5 rows and 5 columns.

Presentación

La Cátedra Extraordinaria de Museología Crítica “William Bullock” rebate la noción del museo como territorio neutro, espacio de masas vinculadas al milagro tecnológico de la *selfie*, cuyo éxito se equipara al paradigma “entre más caro mejor”. Desde 2014, esta cátedra propugna por hacer del museo una arena de debate que reclama una pluralidad de discursos, especialmente de aquellos que provienen de colectivos minoritarios o periféricos, discursos alternativos basados en la diversidad cultural, social, étnica y territorial.

Para lograr dicho propósito, ha sido indispensable la fructífera y permanente alianza entre el British Council México, el INBAL y MUAC-UNAM que ha permitido generar tres coloquios internacionales y contar con la presencia de connotados ponentes magistrales, conferenciantes, replicantes y talleristas para favorecer la reflexión museológica acerca del papel del museo de cara a la sociedad contemporánea. Asimismo, la cátedra es territorio fértil para dar cuenta de proyectos que exhiben ideas novedosas de museología crítica en curso dentro del panorama mexicano actual. Éste es el caso del Premio William Bullock, que en 2018 recibió más de 25 iniciativas, en las que el museo se incorpora y trabaja con una comunidad específica para tener repercusión en la realidad cultural.

El formato particular de esta cátedra considera un Consejo Académico con un titular —Simon Knell de la Universidad de Leicester, en las primeras ediciones—, y miembros universitarios e institucionales. Su orientación colegiada ha dado luz al formato y a los temas de las tres ediciones de la cátedra: *Museología crítica* (2015); *Museología, memoria y políticas de representación* (2016), y *El museo-foro: espacios museales para*

un mundo intolerante (2018). En 2019, la cátedra se centrará en el ámbito de las políticas públicas museales.

Hoy reconocemos la labor de los consejeros que nos siguen acompañando: Marco Barrera Bassols, Brenda Caro, Karen Cordero Reiman, Miguel Fernández Félix, João Guarantani, Gabriela Gil Verenzuela, Selma Holo, Mariana Munguía, Luis Gerardo Morales y Luis Vargas, y expresamos nuestro más sincero agradecimiento a los profesionales de museos que participaron en el Consejo Académico durante las primeras ediciones de la cátedra: Edgardo Bermejo, Julieta Giménez Cacho, Pilar Ortega, Rafael Sámano y Magdalena Zavala. En ese mismo sentido, también se debe subrayar la labor de Luis Vargas y Mónica Amieva Montañez para conjuntar los esfuerzos que hicieron posibles las tres ediciones de la cátedra a lo largo de cuatro años.

Subrayamos que la venturosa alianza del MUAC-UNAM, el British Council México y el INBAL —a la que se sumaron la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM-INAH), la Federación de Amigos de los Museos y, recientemente, la Universidad del Sur de California— ha sido propicia para dar luz al ambiente plural, crítico y dialógico que caracteriza la Cátedra Extraordinaria de Museología Crítica “William Bullock”.

João Guarantani

Consejero Especial de Artes
British Council México

Mariana Munguía

Coordinadora Nacional de Artes Visuales
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Graciela de la Torre

Directora General de Artes Visuales · MUAC
Universidad Nacional Autónoma de México

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•



Introducción



La concepción de los museos ha tenido en las últimas décadas una serie de transformaciones en términos autoevaluativos tanto de sus alcances como de sus limitaciones sociales. Sin embargo, ha persistido la necesidad de una discusión argumentada sobre los retos y desafíos de la función civil de las instituciones, o bien, la pregunta sobre cómo apuntalar su carácter público. En tiempos de neoliberalismo resulta apremiante cuestionar profundamente si en realidad nuestras instituciones operan como espacios heurísticos de libertad, igualdad, disenso y justicia social que, además de intervenir en las relaciones habituales y hegemónicas de poder, reinventan narrativas hegemónicas o desmontan y neutralizan imaginarios y sentidos “comunes” naturalizados y homogéneos. ¿Cuál es la repercusión y la pertinencia de las experiencias de nuestros museos en esos sentidos?, ¿cómo compartir la misma noción de participación y compromiso público entre el complejo entramado de personas, procesos y propósitos de nuestros museos?

La Cátedra Extraordinaria de Museología Crítica “William Bullock” surge precisamente en esta coyuntura como un espacio de investigación, reflexión y formación del quehacer cotidiano de los museos, donde dichos cuestionamientos se encuentran en juego en nuestros marcos de modelos de gestión de museos que construyen ciudadanía y operan en la sociedad como agentes de democratización y medios de comunicación colectiva socialmente relevantes. Ahora bien, la particularidad de las reflexiones generadas desde esta cátedra tiene que ver con que se desarrollan desde el museo mismo, no únicamente desde la academia, es decir, que en las contribuciones de la

cátedra existe un emplazamiento o lugar de enunciación real, desde la práctica museológica.

Desde su surgimiento en 2014, el eje de sus discusiones ha sido, pues, cómo los museos producimos ciudadanía y cómo somos producidos por ésta en relación con lo común, los contextos específicos, los derechos culturales, y no sólo en relación con tal o cual gremio artístico, científico o histórico-antropológico. Todo ello con el objetivo de consolidar la museología como un campo de conocimiento integral que interroga y trasciende los límites de los dispositivos tradicionales de exhibición, y afronta problemáticas políticas, sociales y de inclusión desde una perspectiva tanto teórica como práctica.

La cátedra lleva el nombre del británico William Bullock (1773-1849), importante coleccionista, naturalista, empresario y estudioso de las culturas “antiguas”, cuyos trabajos de investigación —entre ellos, los dedicados al México precolombino— e innovadoras estrategias de exhibición fueron pioneros en la renovación de los discursos museológicos en el mundo.

De 2015 al presente, la cátedra no sólo ha subsanado un vacío sobre los debates museológicos en México, sino se ha consolidado como un espacio de intercambio crítico para la construcción de conocimiento en relación con el fenómeno museal, en el que se generan reflexiones colectivas sobre la institución museo, su filosofía subyacente, la problematización de sus propósitos, sus políticas y papeles actuales en tanto espacios que en la esfera pública hacen visibles tensiones, conflictos, cruces culturales y debates sociales relevantes para la contemporaneidad.

En estos cuatro años, en el marco de la cátedra, se han realizado tres coloquios internacionales que han generado narrativas críticas y espacios de intercambio, y han estimulado la formación de recursos humanos en el campo museológico mexicano. En marzo de 2015 se llevó a cabo *Museología crítica*, la primera jornada académica de la cátedra, mediante la cual se pudieron determinar las áreas críticas de interés de los profesionales de los museos en relación con las problemáticas centrales que perfilan el futuro de éstos. Ese exitoso primer diagnóstico y

lanzamiento de la cátedra, permitió la conceptualización de un coloquio internacional realizado en octubre del 2016: *Museología, memoria y políticas de representación*. Esa edición desarrolló un programa de conferencias magistrales, paneles y actividades especiales, para avanzar en los debates en torno a las políticas de representación y los discursos de la historia y la memoria colectiva que ocurren en y desde los museos, así como sobre los conflictos que introduce la museología precisamente en los acuerdos y desacuerdos que se deben llevar a cabo para que esas representaciones sean posibles.

En esa línea, en marzo de 2018 se realizó la tercera edición del coloquio internacional: *El museo-foro. Espacios museales para un mundo intolerante*, que invitó a reflexionar en torno de los museos como foros abiertos desde los cuales repensar el papel del arte y la cultura en un mundo donde en los últimos años se han radicalizado los discursos racistas y xenófobos. Este tercer coloquio problematizó el lugar de los museos como espacios de resistencia y sitios para la deliberación colectiva de la potencia de los museos como foros de discusión de lo público. En la misma sintonía que los temas explorados en esas tres ediciones del coloquio: la museología crítica; el museo como espacio de representación, y el museo-foro, la presente publicación, reúne una selección de los textos más destacados de la Cátedra Extraordinaria de Museología Crítica “William Bullock”, y tiene, por tanto, la finalidad de nutrir la aún incipiente bibliografía sobre museología crítica en el ámbito iberoamericano, dar cuenta de sus aportaciones discursivas al campo museológico y, al mismo tiempo, actualizar los debates que la cátedra ha propiciado sobre el museo como una esfera pública, donde la cultura, las identidades hegemónicas y las ciudadanías “débiles” son impugnadas con el objeto de renovar los vínculos entre los diversos públicos y los museos, generar proyectos que hagan más porosas y democráticas esas instituciones y construir comunidades de práctica y de colaboración significativas en nuestros contextos.

Conocimiento, rito y placer en la museología

Este ensayo es una versión corregida y actualizada de la conferencia impartida en marzo de 2015 para el primer coloquio de la Cátedra Extraordinaria “William Bullock”, organizado, desde entonces, por el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, con la colaboración del British Council de México. Mi propósito fundamental consistió en dar una visión general del estado de la cuestión en torno del concepto de “museología” (con sus diferentes variantes interpretativas), así como su relación con ese notable personaje que fue el británico William Bullock (1773-1849), coleccionista de antigüedades, fundador de museos de curiosidades y hoy considerado un precursor de la museografía moderna. Aquí presento una síntesis de varios años de investigación acerca de la historiografía y teoría de los museos en México, cuya singularidad radica en la forma en que transformó su herencia precolombina en un referente cultural fuertemente cohesivo. Para ello, el gobierno mexicano y las elites intelectuales locales se apropiaron de modo original y con gran éxito tanto del “artefacto museal” como de las aportaciones de exploradores, coleccionistas y viajeros extranjeros en el transcurso del siglo XIX. En general, la implantación del museo moderno en el continente americano no fue una mera réplica de su matriz centroeuropea, mediterránea o británica, sino que muy pronto adquirió características propias. Con estas investigaciones, me he propuesto también fomentar el intercambio académico y el diálogo cultural entre el Viejo y el Nuevo Mundos con énfasis en la riqueza de sus diferencias creativas e innovadoras.

I. Museológicas

Actualmente, en el mundo mediterráneo y latinoamericano se entiende por “museología” todo aquello que está relacionado con el estudio, desarrollo y gestión de los museos. En cambio, para algunos filósofos, como Bernard Deloche, la museología puede inscribirse en el vasto campo de “lo museal”. Esto es, así como la investigación sobre los museos se ocupa de cualquier proceso de documentación, preservación y transmisión del conocimiento acumulado en colecciones de objetos y acervos, también analiza su praxis como una máquina de comunicación de experiencias de lo sensible, especialmente en los museos de arte.¹ En la brecha abierta entre objeto y sujeto, entre archivo y representación, los estudios sobre la semiosis de los museos han proliferado desde hace varios decenios. Hay un antes y un después del giro lingüístico en las ciencias sociales y en la museología, cuya diseminación se ubica a partir de finales de la década de 1960. Con ese “giro”, la noción de “exhibición” dejó atrás su sentido puramente funcionalista para hacer hincapié en la capacidad narrativa e interpretativa de la puesta en escena.² Hasta hace algunos años, en el ambiente académico internacional, la noción de “museología” parecía un término erudito que usábamos algunos especialistas. Incluso, en México, el término dominante había sido el neologismo “museografía”, que se aplicaba a los asuntos técnicos del campo visual, es decir, a los dispositivos y soportes de la “exposición en sala”, del montaje

—

1— Véase Bernard Deloche, “Museal”, en *El museo virtual* (1a ed. francesa, 2001), trad. de Lourdes Pérez, Gijón, Trea, 2002, pp. 79-128; “Muséal”, en André Desvallées y François Mairesse, dirs., *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, París, Armand Colin, 2011, pp. 235-250.

2— Uno de los primeros ensayos con la influencia del estructuralismo lingüístico lo encontramos en Alberto M. Cirese, “Le operazioni museografiche come metalinguaggio”, en *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Turín, Einaudi, 1977, pp. 37-56. Para una síntesis del viraje comunicativo en la noción de “museo”, véase Stephen E. Weill, “Rethinking the Museum: An Emerging New Paradigm (1990)”, en *Rethinking the Museum and other Meditations*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1990, pp. 57-65.

museográfico o diseño del espacio. En la Ciudad de México hay una escuela de formación profesional dedicada a la conservación, restauración y museografía desde hace más de 50 años; así también, más recientemente, dicha escuela creó un programa de posgrado en museología que perdura hasta hoy.³

Ya desde finales del siglo xx, el enfoque tecnocrático de la museografía había envejecido sobre todo por su tajante separación de los estudios estéticos y humanísticos. Después del giro interpretativo —que constatamos en algunos textos clásicos como los de Cameron, Pearce, Hooper-Greenhill y Kavanagh, entre muchos otros—, el espacio expositivo adquirió el rango de “discurso”, puesto que nunca renuncia a una búsqueda del sentido.⁴ En ese contexto, al comienzo del siglo xxi, los estudios de museos o la proliferación de enfoques sobre sus operaciones dieron nuevos bríos a su mejor comprensión comunicativa y cultural. Hoy en México, como en varios países de América Latina, parece normal que la museología se aplique a toda la profesión museal, incluidos, por supuesto, los grupos de asesores o de consultoría que tienen como propósito realizar alguna exposición. Desde ese punto de vista, cualquiera que esté vinculado con la actividad museística hace museología.

Tal concepción tiene sus limitaciones, puesto que la museología entendida únicamente como “estudio de los museos” sugiere una metodología totalizante y esquemática —como un conjunto de fórmulas— del quehacer museístico. Sin embargo, como sabemos, hay diferentes formas de entender y hacer museos, museografías o expografías. La proliferación de nuevos

—

3— Me refiero a la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

4— Duncan F. Cameron, “The Museum, a Temple or the Forum (1971)”, en Gail Anderson, ed., *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, Altamira Press, 2004, pp. 61-73; Susan M. Pearce, *Museums, Objects, and Collection. A Cultural Study*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1993; Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres, Routledge, 1992; Gaynor Kavanagh, *History Curatorship*, Leicester/Londres, Leicester University Press, 1990.

museos con gran diversidad temática y social, así como de diplomados, seminarios, congresos y posgrados universitarios, particularmente en varios países de América Latina, con temas de curaduría y coleccionismo; arquitectura y diseño; memoria y participación colectiva; gestión del patrimonio artístico y cultural, y estudios de público y del aprendizaje, entre otros, ha contribuido a la popularización del término “museología”.⁵ Debido a que es una noción que incorpora distintas disciplinas y reflexiones sobre la fuerza simbólica del “hecho museal”, hoy abundan las museologías: nueva museología, museología participativa, sociomuseología, museología comunitaria, museología histórica y, últimamente, museología subalterna, museología crítica, museología radical, o post-museología del post-museo. ¿Qué significa esa nueva etiqueta de “museología crítica” cuando apenas ayer se hablaba de “nueva museología”?⁶ Lo

—

5— Véanse, entre muchas otras obras, Marcelo Mattos Araujo y María Cristina Oliveira Bruno, orgs., *A memória do pensamento museológico contemporâneo. Documentos e depoimentos*, São Paulo, Comitê Brasileiro do ICOM, 1995; Edgardo Norberto Chacón, “Museología, cincuenta años de estudios académicos en Argentina”, *Revista de Museología. Revista científica al servicio de la comunidad museológica*, Universidad de La Rioja/Fundación Dialnet, núm. 46 (2009), pp. 15-21; Carlos Vázquez, *Felipe Lacouture Fornelli, museólogo mexicano*, México, INAH, 2004; Luis Gerardo Morales, “Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Zamora, El Colegio de Michoacán, vol. XXVIII, núm. 111 (verano de 2007), pp. 31-66, y Luis Gerardo Morales y Georgia Melville, coords., “Dossier: nuevas museologías del siglo XXI”, *Alteridades*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Departamento de Antropología, núm. 37 (enero-junio de 2009), pp. 3-115; Raúl Aguilar, “Tradición y cambio en la museología costarricense: dos momentos históricos”, *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, nueva época, México, INAH, núm. 44 (septiembre-diciembre de 2008), pp. 37-58, y William López, *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2015.

6— Jesús Pedro Lorente, “La nueva museología ha muerto, ¡viva la ‘museología crítica’!”, en J. P. Lorente, dir., y David Almazán, coord., *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 13-25, y Jesús Pedro Lorente y Teresa Sauret, coords., “Dossier temático: Museología crítica”, *Museo y Territorio*, Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga/Fundación General de la Universidad de Málaga, núm. 4 (diciembre de 2011), pp. 7-147.

que ha cambiado con todas esas museologías científicas o filosóficas es que el museo dejó de ser el campo neutral que inventó el naturalismo empírico del siglo XIX. Despojado de su “inmaculada autoridad del saber” por las nuevas teorías sociológicas y estéticas, el museo moderno se observa ahora como un artefacto sujeto a intereses y avatares de grupos de poder, comunidades científicas e instituciones. Desde ese punto de vista, cabe decir que, al igual de lo que ha ocurrido con la concepción de la historia, también la noción de “museo” se hizo inestable, contingente.

II. Museología y museografía: caminos entreverados

Conforme al orden de ideas expuesto, considero necesaria la inserción de toda museología en el régimen de historicidad moderno.⁷ Porque en las formas de pensar y hacer, los museos encontramos la implantación del tiempo progresivo, desde finales del siglo XVIII hasta su actual declive. Así, es indispensable una crítica de los esencialismos que muestre el carácter contingente del hecho museal: de sus curadurías, narrativas o performatividad expográfica. En las líneas que siguen haré una somera revisión de los términos “museología” y “museografía” para su mejor comprensión.⁸

7— François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo* (1ª ed. en francés, 2003), trad. Norma Durán y Pablo Avilés, México, Departamento de Historia-Universidad Iberoamericana, 2007.

8— A pesar de sus enfoques eurocentristas, véanse las aportaciones de Janick Daniel Aquilina, “The Babelian tale of museology and museography. A history of words”, *Museology. International Scientific Electronic Journal*, 6, 2011; François Mairesse, “Muséographie”, en Desvallées y Mairesse, dirs., *Dictionnaire...*, op. cit., pp. 321-342; Mairesse y Desvallées, “Muséologie”, en *ibidem*, pp. 343-385, y Jesús Pedro Lorente, *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012. Para enfoques diferentes desde América Latina y México, véanse Luis Gerardo Morales, coord., “Dossier temático: nueva museología mexicana (primera parte)”, *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México, INAH, núm. 7 (mayo-agosto de 1996); Luis Gerardo Morales, coord., “Dossier temático: nueva museología mexicana (segunda parte)”, *Cuicuilco. Revista de la Escuela*

En sus orígenes, ambos conceptos estaban vinculados con la lengua germana. Circularán de manera profusa durante los siglos XVIII y XIX, predominantemente en la literatura científica alemana especialmente ocupada de las ciencias naturales y las artes. El término “museografía”, acuñado en 1727 por Caspar Friedrich Neickel en su libro de más de 400 páginas *Museographia*, abarcaba tanto las actividades de formación, conservación y exposición de colecciones, principalmente las de historia natural, como la descripción de museos y gabinetes de Europa y otros países. A manera de enciclopedia ilustrada, tales descripciones consistían en breves enumeraciones de colecciones y acervos que incluían a veces recomendaciones sobre su estado de conservación, así como la índole de las visitas. Posteriormente, la palabra “museología” aparece cuando Georg Rathgeber publica un libro, en 1839, de 177 páginas, llamado *Aufbau der Niederländischen Kunstgeschichte und Museologie*, que servía como introducción a un catálogo de la colección de numismática del Museo del Palacio Ducal de la ciudad de Gotha, en Alemania.⁹ Ese texto sugiere como objeto de la museología la descripción de colecciones, gabinetes de estudio, bibliotecas o acervos resguardados en museos o recintos privados. Durante mucho tiempo, la actividad museológica estuvo constreñida a la formación y conservación de las colecciones, las que se consideraban como el sustrato esencial de todo museo.

En los comienzos del siglo XX, algunos estudiosos estadounidenses, como George Brown Good o John Cotton Dana, jamás usarán tales términos: “museografía” y “museología”, porque, en

Nacional de Antropología e Historia, México, INAH, núm. 8 (septiembre-diciembre de 1996); Jesús Bustamante, coord., “Monográfico: museos de antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación”, *Revista de Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), núm. 254 (enero-abril de 2012), y Luis Gerardo Morales, ed., *Tendencias de la museología en América Latina. Articulaciones, horizontes, diseminaciones*, México, Publicaciones digitales ENCRyM/INAH, 2015.

9— Georg Rathgeber, *Aufbau der Niederländischen Kunstgeschichte und Museologie*, Weissensee, Verlag von G. F. Grossman, 1839.

general, en la lengua inglesa fueron poco usuales.¹⁰ En cambio, será más común encontrar términos como *museum practice*, *museum work* o *museum management*. Hasta el día de hoy, en la bibliografía inglesa no se dice “proyecto museográfico”, sino “*exhibit project*”. Lo que muchos estudiosos han detectado es que, conforme proliferaron los museos, sobre todo de arte, historia y arqueología, después de 1960, la confusa interrelación entre museología y museografía, propia del siglo XIX, se fue convirtiendo en dos campos por completo especializados. La sistematización conceptual de los museos descansaba en una serie de preceptos que regulaban la organización administrativa junto con un cuerpo de especialistas, además del “buen gusto” de sus directores. La evolución de ambas nociones se hace todavía más compleja si examinamos otra clase de fuentes de los catálogos de colecciones o las disertaciones especializadas.

Por ejemplo, si observamos la creación de las primeras asociaciones profesionales de museos, como las de Gran Bretaña (1889), los Estados Unidos (1906) y Alemania (1917), hasta la creación de la Organización Internacional de los Museos, en París (1926), antes de que naciera el ICOM, en 1946; y si también analizamos el establecimiento de los primeros cursos especializados de museos, en el Louvre, en 1882, en numerosas universidades norteamericanas en los años de 1920 e incluso en la Universidad de McGill, en Montreal, Canadá, así como en São Paulo, Brasil, al comienzo de la década de 1930, encontraremos en esa vasta información una primera gran sistematización de métodos y técnicas sobre el quehacer de los museos. Este proceso intelectual abarca lo que algunos estudiosos, como Steven Conn, han caracterizado como la primera época de oro del desarrollo museístico mundial, durante el periodo de 1880-1930,

10— Véanse Lynne Teather, “Museology and its Traditions: The British Experience, 1845-1945” (Ph. D. dissertation), Leicester, University of Leicester, 1984; Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews, eds., *Museum Origins. Readings in Early Museum History & Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008, y Gail Anderson, ed., *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, Altamira Press, 2004, pp. 13-29, 61-98 y 139-142.

especialmente en los Estados Unidos.¹¹ Si ahora hablamos de “nueva museología” o “museología crítica”, debemos aceptar que en otros tiempos ha habido etiquetas semejantes, como lo fueron el movimiento deísta del “entretenimiento racional” que va de finales del siglo XVIII a los primeros decenios del XIX, o el movimiento del “nuevo museo” de comienzos del siglo XX, en el noreste estadounidense, cuyo énfasis radicaba en una revaloración de la relación entre museo y comunidad.

En México, entre 1916 y 1921, la noción de “museología” apareció vinculada tanto con la organización de colecciones como con los fines educativos y sociales de los museos,¹² mientras que en Francia estaría relacionada con las actividades de conservación de las colecciones de arte, incluidos su estudio y catalogación.¹³ Antes del estallido de la segunda guerra mundial, en septiembre de 1939, tanto en los Estados Unidos como en España, Francia y México, la democratización de la enseñanza pública y la relevancia adquirida por el museo en el desarrollo intelectual de sus comunidades comenzaron a replantear sus propósitos, lo mismo en la enseñanza profesional que en los escaparates internacionales de la divulgación científica y del arte. Tiempo

—

11— Steven Conn, “Naked Eye Science: Museums and Natural History” y “Between Science and Art: Museums and the Development of Anthropology”, *Museums and American Intellectual Life, 1876–1926*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 32–113, y Gary Kulik, “Designing the Past: History-Museum Exhibitions from Peale to the Present”, en Warren Leon y Roy Rosenzweig, eds., *History Museums in the United States. A Critical Assessment*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1989, pp. 3–37.

12— Luis Gerardo Morales, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780–1940*, México, Departamento de Historia-Universidad Iberoamericana, 1994; Luis Gerardo Morales, “1917: crisis de una museología anticuaria”, *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, México, nueva época, núm. 3 (julio-diciembre de 2017), pp. 52–65, y Luis Gerardo Morales, “El nuevo Egipto americano (1870–1900)”, en Miguel Ángel Fernández, coord. ed., *Viajeros en el paraíso. México, siglo XIX*, Madrid, Córdova-Plaza, 2017, pp. 231–300.

13— Jean Borrel y Francis Borrel, *La muséologie française*, t. I, París, Éditions des Laboratoires Borrel frères, 1932, y Joseph Billiet, “Le Congrès National de Muséographie”, *Bulletin des musées de France*, 7 de julio de 1937, pp. 110–112.

después, en 1958, en el seminario sobre el papel educativo del museo, celebrado en Río de Janeiro, organizado por la UNESCO y el ICOM, entonces dirigido por el museógrafo francés Georges-Henri Rivière, se estableció que la museología era una rama del conocimiento ocupada del estudio de los propósitos y la organización de los museos, mientras que la museografía lo era del cuerpo de técnicas relacionadas con la museología.¹⁴ Prácticamente, a partir de ese momento entenderemos por “museología” “el estudio” o “la investigación del museo” separada de su práctica que le es delegada, especialmente en el caso mexicano, al concepto de “museografía”. Esta separación entre teoría y praxis parece razonable principalmente porque en la actualidad ambos términos se refieren a campos de trabajo con una amplia gama de actividades específicas. Por supuesto, tal cuestión amerita siempre una explicación lo más clara y actualizada posible.

Finalmente, si la museología es la investigación sobre el museo, entonces indaga sobre los elementos simbólicos y el contexto histórico que lo produjeron y diseminaron más allá de Europa. En consecuencia, no es mera teoría sin praxis, porque la museología conlleva la realización de diversos análisis empíricos sobre las producciones de sentido de museos y expografías. Por otra parte, la museografía consiste en la aplicación sistemática de una serie de técnicas, cuyo fin es la disposición/presentación organizada de objetos (o dispositivos) sobre un espacio racionalmente determinado. No es pura praxis sin teoría, porque requiere una serie de conceptos para establecer las operaciones museográficas. Por ejemplo, el análisis de la “experiencia” de visita es intrínseco tanto a la producción de campos visuales como a la interacción con sus comunidades interpretativas. En todo caso, está claro que la noción de “museología” se ha usado de distintas maneras en diferentes contextos histórico-culturales.

14— Georges-Henri Rivière, “Report by the Director of the Seminar”, en *UNESCO Regional Seminar on the Educational Role of Museums* (Río de Janeiro, 7-30 de septiembre de 1958), Educational Studies and Documents, núm. 38, París, UNESCO, 1960.

Por lo tanto, hablar de “museología crítica” permite la actualización de una postura reflexiva sobre las formas de comunicación y prácticas de interpretación ya no únicamente de museos y exposiciones, sino del “campo museal”. Para especialistas e investigadores de la intelectualidad racional moderna, el coleccionismo y los museos resultan objetos de estudio clave, tal y como lo han demostrado las investigaciones ya mencionadas de Susan Pearce y Hooper-Greenhill así como las de Kate Hill, Simon Knell y Beth Lord, en la tradición británica.¹⁵ Éstas y muchas otras investigaciones situaron el museo de la época burguesa como parte de una concepción crítica de las ciencias sociales y los estudios estéticos que hicieron relevantes las formas institucionales que adquiere la mirada pública en museos y exposiciones. En síntesis, la relación entre museología y museografía está lejos de ser la expresión armónica de una metodología claramente establecida. Más bien, su fuerza radica en las tensiones producidas por un saber inacabado que suele ir acompañado de algunas perturbadoras fracturas. El estudio de las operaciones museográficas despliega su interés en las condiciones sociopolíticas, educativas y económicas que preestablecen el sentido de cualquier expografía. A diferencia de lo que fue la museología en el siglo XIX, apegada por completo a las técnicas de conservación, registro e inventario de las colecciones, la museología contemporánea pertenece al campo de las disciplinas sociales y las humanidades. Finalmente, concebimos la museografía como la articulación significativa que se establece entre imágenes, tecno-escrituras y objetos semióforos dentro de un espacio racionalmente determinado.

15— Kate Hill, *Culture and Class in English Public Museums, 1850–1914*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2005; Beth Lord, “Foucault’s museum: difference, representation, and genealogy”, *Museum and Society, Independent E-Journal*, University of Leicester, marzo de 2006, pp. 1–14; Simon J. Knell, Suzanne MacLeod y Sheila Watson, *Museum Revolutions. How Museums Change and are Changed*, Londres, Routledge, 2007, y Simon Knell, et al., eds., *National Museums. New Studies from around the World*, Abingdon, Routledge, 2011.

III. El museo: artefacto científico y experiencia sublime

¿Cuál es la relación entre William Bullock y la museología crítica? Partimos de que la exportación del artefacto museal a las tierras americanas no transcurrió de modo mecánico, sino que adquirió sello propio con los ingredientes que le dio cada régimen narrativo. Desde este punto de vista, lo que interesa son las prácticas de reapropiación del museo —no meramente de reproducción— en un territorio diferente del europeo. En el caso mexicano, se observa cómo el desencantamiento del mundo autóctono mediante la alquimia museográfica obtuvo un éxito relativo. Cuando los grandes monolitos aztecas fueron descubiertos y expuestos a la vista del público en el recinto de la Real y Pontificia Universidad de México, en 1790, la instauración de la mirada racionalista en un entorno barroco no fue una tarea sencilla, principalmente para la Iglesia católica. Las autoridades virreinales expresaron su temor ante una posible resurrección de la idolatría, por lo que fue preciso ocultar a la “Diosa de las Serpientes” una vez que Alexander von Humboldt la examinó y dejó México, en 1804. La Coatlicue tuvo en su tiempo dos lecturas: la de los naturalistas eruditos y exploradores ilustrados, como Antonio de León y Gama y Humboldt, y la del pueblo llano.¹⁶

En su libro *Cartas mejicanas*, escrito en 1805, el sacerdote español benedictino Benito María de Moxó y Francolí, auxiliar del obispo de Michoacán, afirmaba que la “estúpida indiferencia” mostrada por los indios frente a los monumentos “de artes europeas” contrastaba con la “inquieta curiosidad” por ver a “su famosa estatua”, la Teoyaomiqui o Coatlicue. Al principio se creyó que el motivo de esa extraña actitud era el “amor nacional, propio no menos de los pueblos salvajes, que de los civilizados”,

—

16— Con relación al canon narrativo implantado por Humboldt en la mexicana extranjera, véase Fernández, coord. ed., *Viajeros en el paraíso*, op. cit. Para una revisión crítica de ese canon desde la perspectiva de la región andina, véase Jorge Cañizares-Esguerra, “How Derivative Was Humboldt?”, en Londa Schiebinger y Claudia Swan, eds., *Colonial Botany. Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2007, pp. 148-165.

pero ante las frecuentes visitas surgieron otras sospechas que llevaron a “prohibirles absolutamente la entrada”:

[...] pero su fanático entusiasmo y su increíble astucia — escribía Moxó y Francolí— burlaron del todo esta providencia. Espiaban los momentos en que el patio estaba sin gente, en particular por la tarde, cuando al concluirse las lecciones académicas se cierran una a una todas las aulas. Entonces, aprovechándose del silencio que reina en la morada de las Musas, salían de sus Atalayas e iban apresuradamente a adorar a su Diosa Teoyaomiqui. Mil veces, volviendo los Vedeles de fuera de casa, y atravesando el patio para ir a sus viviendas, sorprendieron a los Indios, unos puestos de rodillas, otros prostrados delante de aquella estatua, y teniendo en las manos velas encendidas, o alguna de las varias ofrendas, que sus mayores acostumbraban presentar a los Ídolos. Y este hecho, observado después con sumo cuidado por personas graves y doctas, que se quedaban de propósito escondidas detrás de las columnas de la galería de arriba, obligó a tomar, como hemos dicho, la resolución de meter nuevamente dentro del suelo la expresada estatua, cuya vista volvía a encender en los Indios convertidos, su mal apagada pasión á la idolatría.¹⁷

Esas inquietudes muestran lo contradictorio que resultó el “descubrimiento racionalista” del México antiguo a través del estudio minucioso de sus “monumentos” y los productos de su “naturaleza exótica”. La devoción con que se contempla la Coatlicue precede la operación museográfica, pues la mirada contemplativa todavía pertenece al mundo cultural de los santuarios.¹⁸ Observamos aquí el despliegue de una mirada devota

17— Benito María de Moxó, *Cartas mejicanas*, facsímil de la edición de Génova, 1839, México, Fundación Miguel Alemán/FCE, 1999, pp. 234-235. Detrás de esa idolatría se esconde nada menos que el Demonio.

18— Véase Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art* (1ª ed. en alemán, 1990), trad. de Edmund Jephcott, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

que comunica una acción con una doble dirección: expresa, por una parte, un firme proceso secular de la mirada cultivada en el imaginario barroco y, al mismo tiempo, propicia la paulatina transformación de los ídolos tras los altares de lo que más adelante será el museo de la patria.

En tiempos discontinuos, en la época del despotismo ilustrado de los monarcas borbónicos Carlos III y Carlos IV, quienes impulsaron el gabinete naturalista de Madrid, la exhibición de monolitos en el patio de la Universidad, en la Nueva España, dispuso en un mismo lenguaje taxonómico el mundo físico y comenzaron a rendirle culto a algunas imágenes perturbadoras del pasado. Lo hicieron, sin embargo, adecuándose a condiciones históricas por completo distintas: en la Europa nórdica y protestante la acción comunicativa del museo tuvo como contexto singular una política religiosa que vació los templos de sus imágenes paganas; por el contrario, en la Europa mediterránea y católica, numerosos templos y palacios se transformaron en auténticos repositorios del arte occidental. Al mismo tiempo, en la Nueva España, la mirada pública sobre las antigüedades prehispánicas provocó paulatinamente la formación de una autonomía iconográfica del mundo europeo.

La Independencia de México atrajo de inmediato el interés por conocer aquel Nuevo Mundo enclaustrado en que lo habían convertido los Habsburgo y los Borbones durante 300 años. Ya no se buscaban solamente riquezas materiales, sino también los restos de sus antiguas civilizaciones, a las que se comparaba con las de Egipto, Mesopotamia o la Roma antigua. A raíz del surgimiento de la nueva nación, la mirada profana del vulgo reapareció en el testimonio del orfebre, coleccionista y protomuseógrafo británico William Bullock, quien, en 1823, tuvo el placer de contemplar la resurrección de la “horrible diosa” Coatlicue en uno de los corredores de la Universidad de México. El testimonio de Bullock da cuenta de las gesticulaciones y expresiones del vulgo:

Mientras estuvo expuesta en el patio de la universidad, se vio éste atestado de gente, la mayoría de la cual puso de

manifiesto su más decidido desprecio y cólera. Sin embargo, no lo expresaron así todos los indios. Con atención observé sus semblantes; ninguna sonrisa se les escapó ni inclusive una palabra, todo era silencio y atención. En respuesta a una chanza de alguno de los estudiantes, un anciano expresó: “Es verdad que ahora tenemos tres dioses españoles muy buenos; pero aún así debería haberse permitido guardar algunos cuantos de los pertenecientes a nuestros antepasados”. Fui informado que durante la noche habían sido colocadas sobre la figura algunas coronas de flores que los nativos, sin ser vistos, habían robado y ofrendado con ese fin a la diosa, lo que prueba que, pese a la extremada diligencia del clero español durante trescientos años, todavía quedan algunas máculas de superstición pagana entre los descendientes de los habitantes originales. En una semana el molde estuvo terminado y la diosa fue depositada en su lugar de enterramiento y escondida así a la profana mirada del vulgo.¹⁹

Réplicas de la Coatlicue y la Piedra del Sol se exhibieron en 1824 en el Egyptian Hall de Piccadilly, en Londres, en la primera exposición que hubo en Europa y en el mundo sobre el llamado México antiguo.²⁰ Tanto su restringida exhibición pública en el patio de la Universidad de México, como su publicidad en el Egyptian Hall, permiten comprender el lugar del incipiente espacio museográfico como un regulador moderno de las imágenes. El contraste con el mundo londinense, donde la exhibición sobre el México precolombino resultó exitosa,

19— Morales, *Orígenes de la museología*, op. cit., p. 235. Véase también el estudio preliminar que hizo Juan A. Ortega y Medina a William Bullock, “Capítulo xxv. Antigüedades”, *Seis meses de residencia y viajes en México. Con observaciones sobre la situación presente de la Nueva España. Sus producciones naturales, condiciones sociales, manufacturas, comercio, agricultura y antigüedades*, etc., trad. Gracia Bosque de Ávalos, México, Banco de México, 1983, pp. 180-186.

20— William Bullock, *A Description of the Unique Exhibition, Called Ancient Mexico; Collected on the Spot in 1823, by the Assistance of the Mexican Government and now Open for Public Inspection at the Egyptian Hall*, printed for the proprietor, Londres, Piccadilly, 1824.

deja ver aún la falta de consenso entre las autoridades civiles y el clero católico mexicanos sobre el estudio de las antigüedades. El disenso sobre el pasado prehispánico se manifestó en una persistente oposición de las autoridades eclesiásticas para mostrar de nuevo la Coatlicue. En 1826, el explorador y comerciante inglés George Lyon dejó en su visita al recién creado Museo Nacional (1825) un testimonio elocuente tanto de los artificios museográficos de Bullock como de la influencia del clero católico en la regulación de las imágenes seculares de “la Antigüedad”:

En un rincón del mismo patio, tras un biombo de tablones, se hallan las estatuas de la diosa de la guerra y algunos ídolos inferiores, y la celebrada piedra de los sacrificios [...], presentada en forma embellecida por Mr. Bullock. La gran piedra del calendario es una pieza de admirable destreza humana, y está incrustada en una pared de la Catedral, donde se puede asegurar su conservación. Tuve la fortuna de hacerme de excelentes modelos en cera de ésta, de la diosa y de la piedra de los sacrificios, y hubiera también pedido la de la monstruosa diosa serpiente que vi en Piccadilly, con la pobre víctima asomándose por su espaciosa garganta; pero el hecho es que la estatua original no se encuentra por ninguna parte, excepto en la exhibición de pinturas de Mr. Bullock.²¹

Por supuesto, aquello que Lyon vio en Piccadilly poco tenía que ver con los objetos reales; lo interesante de su versión ocular radica en la importancia adquirida por el lenguaje museográfico como representación de lo real. La exposición en Londres logró convertirse en una estratégica puerta de entrada al mundo de las antigüedades mexicanas. La mirada de Bullock era distinta de la de Lyon, como lo era, asimismo, la profana mirada del vulgo. Así, la mirada curiosa coloniza el sentido de la distinción entre devoción religiosa y observación racional. La curiosidad

21— Morales, *Orígenes*, op. cit., p. 236.

intelectual que despertó la exposición de Bullock significó, sin embargo, la subordinación de la interpretación visual al discurso racionalista empirista.²² El recinto universitario de México permitía la confluencia de observaciones diferentes: tanto la de los eruditos como la de los ignorantes. Esto quiere decir que Bullock logró situar en un lenguaje performativo a la Coatlicue no tanto como una pieza arqueológica definida, sino en el lenguaje escénico de la museografía-espectáculo de la época. En cambio, el flamante Museo Nacional de México sólo cumplía con su función de archivo naturalista, no así de escaparate, que era nula, tal y como he sostenido desde hace muchos años.

El angloamericano Charles Wilson Peale y William Bullock produjeron, entre 1795 y 1824, las primeras exposiciones sobre el mundo natural estadounidense y el mundo prehispánico mexicano respectivamente. Lo hicieron con el anhelo de producir una síntesis entre conocimiento y placer. Fuera de los Estados Unidos, Peale sólo competía en realidad con el British Museum y el Museo de Historia Natural de París.²³ Posiblemente, el coleccionista y *showman* británico William Bullock fue quien mejor compartió el tipo de concepción museográfica de Peale,

—

22— Véanse: “Prólogo” a William Bullock, *Catálogo de la primera exposición de arte prehispánico*, trad. y notas de Begoña Arteta, México, UAM, 1991; Edward P. Alexander, “William Bullock: Little-remembered Museologist and Showman”, *Curator: The Museum Journal*, *California Academy of Sciences*, vol. 28, núm. 2 (junio de 1985), pp. 117-147; Michael P. Costeloe, “William Bullock and the Mexican Connection”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, University of California Press, vol. 22, núm. 2 (verano de 2006), pp. 275-309; Susan Pearce, “William Bullock. Inventing a Visual Language of Objects”, en Knell, MacLeod y Watson, *Museum Revolutions*, *op. cit.*, pp. 15-27; Michael P. Costeloe, “El panorama de México de Bullock/Burford, 1823-1864: historia de una pintura”, *Historia Mexicana*, México, Centro de Estudios Históricos-El Colegio de México, vol. LIX, núm. 4 (2010), pp. 1205-1244; Miguel Ángel Fernández, “Introducción” a Fernández, coord. ed., *Viajeros en el paraíso*, *op. cit.*, pp. 19-94, y Daniela Bleichmar, “Viajes visuales, imagen, exploración y conocimiento (1800-1840)”, en *ibidem*, pp. 95-171, y Luis Gerardo Morales, “El nuevo Egipto americano”, en *ibidem*, pp. 231-300.

23— Charles Coleman Sellers, *Mr. Peale's Museum. Charles Willson Peale and the First Popular Museum of Natural Science and Art*, Nueva York, The Barra Foundation, 1980.

primordialmente en su idea de hacer de sus exposiciones auténticos espectáculos públicos. En circunstancias diferentes, Bullock pudo ser también un innovador del lenguaje museográfico. Eso fue lo que hizo con su Egyptian Hall en Piccadilly, Londres, lo que no siempre le atrajo la comprensión de sus contemporáneos, y menos todavía de los críticos, para quienes Bullock no era sino sólo un expositor de fábulas. Más aún cuando tomaba la iniciativa, al igual que Peale, para distorsionar las escenas o las figuras con la finalidad de propiciar un efecto particular en sus visitantes. Así fue como recreó un bosque tropical con felinos que comían venados o luchaban a muerte entre sí. Es decir, creaba ambientaciones, conocidas como “*habitat groups*”, que él denominó *Pantherion*. A diferencia de Peale, Bullock no era riguroso en sus instalaciones museográficas, mucho menos en la clasificación de sus colecciones. Sin embargo, coincidieron en que los objetos no podían hablar por sí mismos.

IV. El templo laico

En su prolongada transición racionalista, el museo europeo decimonónico se convirtió en el escenario objetivo del saber empírico: al exhibir públicamente las colecciones, se podían constatar tanto la existencia de los fenómenos físicos como de los hechos históricos. Erigido sobre la escolástica medieval, el museo moderno construyó otro sentido de la veracidad basado en las leyes de la naturaleza. Lo “real histórico” quedará constituido por el conjunto de evidencias observables del pasado; al mismo tiempo, la conciencia estética se fincará en los cánones neoclásicos de “lo bello” y “lo único”, según determinados estilos pictóricos y escultóricos. La participación directa de los museos de historia natural, historia, etnografía y arqueología en la construcción del objetivismo científico pertenece a una tradición intelectual exitosa fuertemente arraigada, primero, en la filosofía iluminista, positivista después, sin romper con el

orden del mito.²⁴ El positivismo científico erigió en los museos históricos y naturalistas su templo laico.

De esta manera recupero las ideas de Susan Pearce y la importancia del coleccionismo, las exposiciones y panorámicas de Bullock. Pearce ha sugerido en *Museums, Objects, and Collections* una cierta relación entre la iconoclasia protestante y la proliferación de museos y gabinetes en la Europa nórdica, lo que de algún modo hace patente la dificultad para considerar que en la modernidad de los siglos XIX y XX, el museo ha dejado de ser un templo, y que, por el contrario, siguiendo a Hooper-Greenhill (*The Shape of Knowledge*), sólo se ha convertido en un elemento más de la sociedad disciplinar.²⁵ La exposición de Bullock muestra la paradoja moderna de la visibilidad museográfica: por una parte, en Londres se le muestra una réplica de la Coatlicue al espectador curioso de novedades; por la otra, su original permanecía oculto a la mirada pagana del vulgo mexicano en el Museo Nacional de México, que sólo era un museo de papel.

En tanto investigación crítica de los procesos memoriosos, la museología permite situar los procesos contradictorios que hacen de las representaciones museográficas objetos de extrañeza o pertenencia. Lo que en Piccadilly, en el Salón Egipcio del museo de Bullock, se exhibe como exótico y lejano, en el Museo Nacional mexicano aún se manifiesta como objeto de culto. Un siglo después, en 1925, en el contexto del nacionalismo revolucionario, la Coatlicue triunfará como pieza de arte prehispánico y del ritual cívico. El lenguaje museográfico desarrolla la experiencia sublime de la historia y convierte el objeto empírico en

24— A diferencia del siglo XIX, después de Lévi-Strauss, el mito designa no sólo una fábula o invención, sino una “historia verdadera”. Por otra parte, para algunos autores, como Kołakowski, el positivismo crea su propia mitología científicista basada en el ojo omnipotente: es una actitud normativa que rige los modos de empleo de términos tales como *saber, ciencia, conocimiento e información*. Véanse Leszek Kołakowski, *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975, y *La ciencia positivista*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988.

25— Obras ya citadas.

experiencia sensible: lo virtualiza y transforma en una comunicación diferente. Luego los museos no transmiten únicamente significados, sino producen comunicaciones, actos selectivos donde recordamos sólo aquello que tiene sentido para el presente. En consecuencia, asumimos que hay diversos contextos para un objeto, así como diversas estrategias interpretativas.²⁶ Los museos fijan en el tiempo evidencias cuya verdad es relativa, según la vigencia de determinadas teorías científicas y prácticas disciplinarias, así como también diversos modos de representación visual.

V. Discusión

En el mundo angloamericano hay resistencia a “inventar” una “ciencia” como la museología: se prefiere utilizar un término más plural: *museum studies* [investigaciones sobre los museos], que se concretan en análisis empíricos sobre “las experiencias del museo”, en lugar de encerrarlo en una “filosofía pura”. El “caso Bullock” contribuye a darnos cuenta de la impureza con la que nace el lenguaje museográfico, imbuido tanto de ideas teológicas como de las artes pictóricas y escénicas.

Según dije al comienzo de este ensayo, actualmente han surgido otras posturas de la museología que han puesto mayor énfasis en su naturaleza reflexiva, ampliando su perspectiva hacia una epistemología de “lo museal”. Podemos concluir, por ahora, que hay dos acepciones del término “museología”. Una, estrecha, se refiere al “estudio de los museos” e indaga sobre el contexto histórico de un museo o una exposición tomando en consideración los dos extremos que configuran su ámbito de competencia: la producción, esto es, los lugares sociales desde los que se produce un mensaje, y la recepción, por parte de quienes reciben o se apropian del discurso museográfico creando un

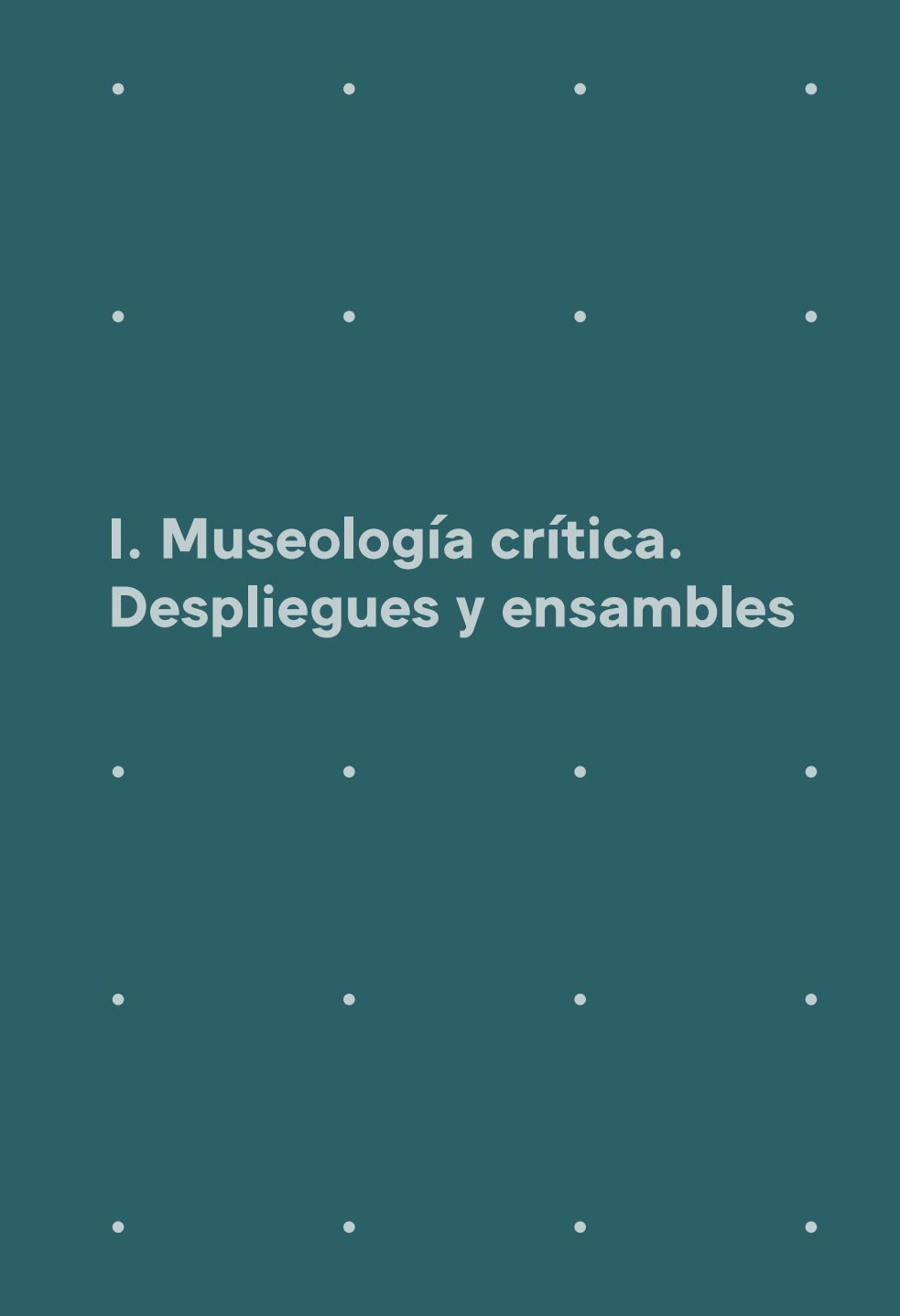
26— Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “Objects of Ethnography”, en Ivan Karp y Steven D. Lavine, eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington / Londres, Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 386–446.

nuevo producto cultural. Un segundo sentido, lato, se remite a la filosofía de “lo museal”, donde la museología forma parte del estudio de las mediaciones culturales en los que diferentes comunidades interpretativas construyen imaginarios o representaciones simbólicas colectivas mediante determinadas prácticas.

De los usos del pasado, como de la implantación de gustos dominantes y prácticas de observaciones de objetos, debe ocuparse la investigación sobre los campos de visión museográficos. Porque, en relación con la práctica pública del recinto museístico, no podemos dejar de lado su importancia para el estudio histórico de la secularización de la mirada, sin que ello signifique necesariamente el abandono de la intencionalidad sacra.²⁷ En un lapso históricamente amplio, tanto en Europa como en Latinoamérica la mirada piadosa heredada de los templos cristianos sufrió su primera gran desacralización con la Reforma y en los gabinetes de curiosidades. En éstos no se observará más para venerar, sino para satisfacer la curiosidad. Con el entrecruzamiento de la mirada devota y la mirada curiosa se vislumbra un proceso histórico más complejo, como lo fue el choque ocurrido entre dos tradiciones intelectuales que, en apariencia, tenían una naturaleza antagónica: la cultura católica y barroca, y la cultura del racionalismo científico que, en el caso mexicano, por razones históricas de su condición poscolonial,

27— La secularización, en el sentido weberiano, se concibe ligada al proceso de “desencantamiento del mundo”. Es parte intrínseca de la tradición racionalista europea de la condición moderna del hombre. Sin embargo, el coleccionismo privado y la compulsión de muchos museos por el atesoramiento acumulativo de los bienes de la humanidad muestran algunas anomalías en la concepción lineal de la racionalidad progresiva de la vida moderna. La exhibición de colecciones encierra una actitud paradójica: por una parte, revela una racionalidad intelectual determinada y, por la otra, pone en evidencia el absurdo de guardar el pasado frente a un presente lleno de conflictos sociales y pugnas políticas. Además, el museo no puede evitar participar de lo sagrado por medio de tres tipos de hábitos: la posesión del objeto, la prohibición o la represión, y el rito representado en el ceremonial de su custodia y solemne exhibición. Véase Bernard Deloche, *Museologica. Contradictions et logique du musée*, París, Editions W., 1989, pp. 31-72.

se vieron obligadas a sostener una cohabitación paradójica: entre la curiosidad y la devoción; entre la indagación y el rito. Así, la museografía no es totalmente hermenéutica, sino también experiencia histórica transformada en emociones políticas, identificaciones colectivas, sensaciones de placer y manifestaciones plásticas espontáneas.

A decorative background consisting of a grid of small white dots arranged in four rows and four columns on a teal-colored background.

I. Museología crítica. Despliegues y ensambles

Simon Knell



Museos, territorio y representación



Benedict Anderson en *Imagined Communities* estableció conexiones entre la imaginación nacional y tres métodos relacionados entre sí para racionalizar el mundo: encuestas, mapas y museos.¹ Los museos son mapas implícitos porque el coleccionismo requiere conocimiento del tiempo y el espacio; se asumió que los objetos representan cronotopos, para usar el término de Bajtín.² El museo fue inventado para ser memoria y mapa. Superpuso un racionalismo cartesiano al caos de la naturaleza con el objetivo no sólo de ordenar sino de empoderar a la sociedad.

Esto sigue siendo visible incluso hoy día en el trabajo en los museos de científicos naturales, historiadores, arqueólogos e historiadores del arte. Este deseo de cartografiar y ordenar es compartido por ámbitos muy diferentes, ya sea que estén relacionados con la distribución de plantas, rocas, sitios antiguos, productos económicos o condiciones sociales. A principios del siglo xx, los japoneses utilizaban los museos para cartografiar y organizar los productos y recursos económicos en sus colonias recientemente ocupadas.³ En la Gran Bretaña, en la década de 1970, los biólogos y geólogos de los museos emprendieron

1— Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, edición revisada, Londres, Verso, 2006.

2— James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

3— Chi-Jung Chu, “Political Change and the National Museum in Taiwan”, en Simon Knell, *et al.*, eds., *National Museums: New Studies from around the World*, Londres, Routledge, 2011, pp. 180-192.

programas de cartografía de hábitats mientras se reinventaban a sí mismos como conservacionistas ambientales. El trabajo de estos museos se difundió por medio de redes internacionales para contribuir a los mapas globales de biodiversidad.⁴ La división geográfica del arte estaba estrechamente vinculada con el establecimiento de museos públicos de arte y los nuevos problemas de ubicar una lógica para la exhibición masiva.⁵ En un principio, esto reflejaba influencia y patrocinio, pero más tarde tuvo otro papel en manos de quienes veían los tesoros artísticos como material para el nacionalismo cultural.⁶ En exposiciones de arqueología en Corea del Sur, China y en otros lugares, la cultura material antigua contribuye con mapas políticos que registran la presencia de una cultura nacional o étnica que a su vez conduce a un reclamo nacional sobre el territorio.⁷

Sin embargo, en una consideración de territorio es necesario mirar más allá del museo como un mero dispositivo cartográfico. Los museos contribuyen de múltiples formas.⁸ La alta cultura es importante para la construcción de la nación y su preservación

—

4— El Centro Nacional de Registros Biológicos era el núcleo de una red de centros locales de registros biológicos. En la geología hubo desarrollos paralelos. Un ejemplo de acción internacional es la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (Conabio) de México.

5— Simon Knell, *National Galleries: The Art of Making Nations*, Londres, Routledge, 2016.

6— Carol Duncan y Wallach Alan, “The Universal Survey Museum”, *Art History*, vol. 3, núm. 4 (1980), pp. 448-469.

7— Koni C. Kim, “Korea as Seen through Its Material Culture and Museums” (tesis de doctorado, University of Leicester, 2005). Jeong-eun Lee, “Behind the scenes at the new National Museum of Korea: an investigation of the museum’s role in constructing notions of Korean national identity” (tesis de doctorado, University of Leicester, 2007). Sang Hoon Jang, “A Representation of Nationhood: The National Museum of Korea” (tesis de doctorado, University of Leicester, 2015).

8— Simon Knell, et al., *Crossing Borders: Connecting European Identities in Museums and Online*, EuNaMus Report No. 2, Linköping, Linköping University Electronic Press, 2012. Peter Aronsson, Simon Knell, et al., *National Museums Making Histories in a Diverse Europe*, EuNaMus Report no. 7, Linköping, Linköping University Electronic Press, 2012.

contribuye a la sustancia y la permanencia de la nación, a su realidad.⁹ En Europa, donde la creación de una nación ha estado acompañada por la expansión territorial y la colonización, y la posterior retracción, las naciones poseen una relación compleja con el territorio. El territorio aquí es un palimpsesto que registra oleadas de influencia cultural. A menudo ese palimpsesto conserva restos de antiguas poblaciones nacionales que ahora sobreviven como enclaves en el país vecino. Éstos se utilizan a veces como justificaciones para una mayor anexión. Rusia lo ha usado repetidamente como una excusa para anexarse territorios vecinos. En la era soviética, Rusia aprendió el poder de manipular la composición demográfica de las poblaciones para de esta manera restar autoridad a la política local e imponer su voluntad en un territorio. Alimentada por la ideología política, el nacionalismo, el colonialismo y el racismo, la manipulación étnica se ha practicado en todo el mundo. Los museos a menudo legitiman esta nueva realidad, entre otras cosas porque son contruidos por ideólogos, nacionalistas y colonizadores.

Hoy, una vez más se afianzan las fronteras y los profesionales de los museos vuelven a plantear preguntas sobre su papel en este proceso.¹⁰ En Europa, América y Australia, la retórica simplista y divisoria del nacionalismo popular se escucha de nuevo. Alimentada por la creciente desigualdad económica derivada de un neoliberalismo cosmopolita insensible, ha aparecido una nueva realidad distópica que permite el racismo abierto y la misoginia, y que está encarnada por la presidencia de Donald Trump. Agravada por la crisis migratoria, la interferencia política extranjera, la recesión económica, el terrorismo, el extremismo político y la proliferación de gobiernos corruptos, ineptos y autoritarios, el museo ha sido a menudo la voz de la razón moral.

9— John Hutchinson, *Modern Nationalism*, Londres, Fontana Press, 1994.

10— Por ejemplo, se me ha pedido que hable sobre este tema en Escandinavia, México, China, Nueva Zelanda y Australia, y he participado en dos proyectos de investigación europeos y uno australiano sobre el mismo.

Sangre, suelo e ideología

Allí donde se cuestiona la historia, los museos nacionales se utilizan para evidenciar verdades históricas. Esto puede afectar a muchos tipos de historia, pero a menudo existe una relación territorial: una negociación psicológica respecto a los derechos de los ciudadanos nacionales a ocupar un territorio. En este sentido, los museos nacionales se pueden comparar con los arsenales. Por ejemplo, durante la disolución de Yugoslavia, los símbolos partisanos asociados con la segunda guerra mundial fueron de nueva cuenta poderosos. Relacionados con los croatas que ayudaron a los nazis a masacrar a los serbios, hicieron escarnio del viejo enemigo.¹¹ En Europa central y del Este, la historia nunca es un hecho neutral; permanece políticamente viva, almacenada en museos, lista para ser cargada como armas.

En el Museo Nacional de Historia de Tirana, Albania, las imágenes de tamaño natural de los cadáveres, junto con la ropa, los grilletes y las armas, contribuyen a una historia verificable en un país que ha sufrido largos periodos de dictadura ideológica y educación política. El museo es un argumento contra la ideología. Las exhibiciones son fácticamente evidenciales y, sin embargo, poderosamente emotivas. Afectan el corazón nacional, aunque la intención es afectar la cabeza para sacudir las antiguas fantasías políticas.

En el Museo Militar Nacional en Estambul sucede lo opuesto. Todo el tono de este museo es de nacionalismo, su punto culminante es el espectáculo de un colorido desfile militar y la interpretación de canciones patrióticas. Las escuelas lo visitan en gran número. Aquí, también, los turcos niegan el genocidio armenio mediante una sala que muestra fotografías de turcos muertos supuestamente asesinados por armenios. Otras exhibiciones presentan la invasión turca y la anexión de parte de Chipre como ejercicios humanitarios.

—

11— Brian Hall, *The Impossible Country*, Londres, Martin Secker & Warburg, 1994.

Algo similar se ve en el Museo Nacional de China, donde se muestran fotografías sin censurar de las atrocidades de Japón durante la segunda guerra mundial en su exposición sobre la historia de la nación: *El camino del rejuvenecimiento*. Muy didáctica, la exposición intenta demostrar los logros del Partido Comunista y propagar el mensaje de que “el socialismo es la única forma de salvar China”. Estos intentos bastante obvios de adoctrinamiento sobreviven en un país que todavía da un papel a la propaganda política, pero que también posee una población moderna sofisticada que entiende cómo funciona el Estado. El mero adoctrinamiento es poco probable. Estas tecnologías fueron importadas de la Unión Soviética, donde se desplegaron en museos de arte de todo el imperio para apoyar un programa de rusificación y adoctrinamiento marxista.¹²

Los europeos pueden ver este uso de los museos con desaprobatión, creyendo que sus museos no son también políticamente manipuladores, que son simples espacios neutrales para el conocimiento, la educación y la inspiración. Pero los museos nacionales en Europa tienen mucho que ver con una cosmovisión partidista, con la grandeza y la identidad nacionales. Fue en Europa donde comenzó esta práctica.

Algunas de estas representaciones son fascinantes: por ejemplo, el Museo de los Barcos Vikingos, cerca de Oslo. De planta cruciforme, con la arquitectura de una iglesia rural y con púlpitos, este museo alberga los objetos culturales más importantes de Noruega: tres barcos vikingos extraordinariamente bien conservados, así como trineos, textiles y otros objetos. Los barcos fueron encontrados a principios del siglo xx cuando el movimiento de independencia de Noruega alcanzó su culminación. En este entorno, incluso hoy, siguen siendo algunos de los objetos patrimoniales más evocadores y poderosos de Europa.

El hallazgo de estas naves sucedió poco después del apogeo de la pintura nacionalista. Este tipo de pintura se produjo en naciones de todo el mundo (incluyendo Australia, Noruega y

12— Knell, *National Galleries*, op. cit., pp. 88-90, 173-179.

México). A pesar de pertenecer a la misma tradición internacional y tener grandes similitudes, están separadas en instituciones nacionales donde, con una cuidadosa puesta en escena, actúan para la nación.¹³ Estas representaciones tienen mucho en común con las que se encuentran en los museos populares al aire libre que se desarrollaron en Europa en la misma época. Expresan un punto de vista europeo muy arraigado de que el campesino encarna la nación. En periodos de ocupación, se piensa que las esencias de la nacionalidad, incluyendo el lenguaje y la artesanía, sobreviven en comunidades aisladas lejos de los centros coloniales.¹⁴ En la Estonia moderna, los artesanos usan las colecciones de textiles tradicionales en el museo nacional como base para sus diseños. Los patrones en estos textiles registran las diferencias territoriales hasta el nivel parroquial y al hacerlo conservan la idea de que una nación estonia distintiva e identificable emergió de este territorio.

Contrarrestar el territorialismo

Los museos siempre han sido utilizados como instrumentos políticos. Han estado relacionados con la representación explícita y los efectos psicológicos más sutiles. El territorialismo se nutre de los conceptos y políticas abstractos de la definición de grupo que reducen el individualismo. Sin embargo, mantener el contacto con el individuo es el medio más poderoso para contrarrestar las ideologías dominantes, reduccionistas y, en última instancia, peligrosas del territorialismo.

Los mejores museos europeos para entender esto se encuentran en Estocolmo. Deconstruyen la vida y desarman la tecnología esencializadora de los museos. El etnológico

13— *Ibid.*, pp. 29-47.

14— Pille Runnel, *et al.*, “Who Authors the Nation? The Debate Surrounding the Building of the New Estonian National Museum”, en Knell, *National Museums*, *op. cit.*, pp. 325-338.

Nordiska Museet, por ejemplo, revela lo extraño de ser humano. Si entendemos nuestras extrañas representaciones culturales, es menos probable que nos seduzcan las fantasías del nacionalismo. El Historiska Museet es quizás el único museo en el mundo que deconstruye su propia autoridad arqueológica. El conocimiento que posee se muestra como contingente en el momento y no es más importante que el que posee el visitante. El museo faculta al visitante sobre la disciplina y sobre sus propios pensamientos.

Existen otras estrategias que permiten que versiones del pasado, pluralistas, negociadas, dirigidas por los ciudadanos e incluso partidistas, aparezcan en museos donde existen historias difíciles. En los museos de Australia, la presencia aborigen se celebra ahora como culturas que fueron ricas y que han sufrido como resultado del colonialismo. En el Museo Nacional de Australia, se expresa la voz política de la población indígena. Las consecuencias de la colonización, el racismo y la opresión, sin embargo, no pueden eliminarse. Hay una negociación de una nueva realidad, pero esa realidad sigue siendo problemática. En Nueva Zelanda, donde la población indígena es más grande, Te Papa, el museo nacional, actúa para desestabilizar las certezas de la narrativa de los colonos y presentar un punto de vista en el que ninguna población —maorí, europea o asiática— sea tratada sin respeto o considerada secundaria o terciaria.¹⁵

Técnicas similares se utilizan en el Singapur multicultural. Allí prevalece una narrativa de confluencia y diversidad. Cada individuo comparte una historia de llegada, una llegada que trae consigo tradiciones culturales que enriquecen el multiculturalismo del Estado. La interpretación se centra en el individuo y nunca en el grupo. Este enfoque también se utiliza en el Museo de la Migración en Melbourne, Australia.¹⁶

15— Conal McCarthy, “Indigenisation: Reconceptualising Museology”, en Simon Knell, ed., *The Contemporary Museum*, Londres, Routledge, 2018, pp. 37–54.

16— Andrea Witcomb, “Xenophobia: Museums, refugees and fear of the other”, en *ibid.*, pp. 74–87.

Conclusión

Si bien hay una tendencia, particularmente en Europa occidental, a creer que los museos y galerías son simplemente instituciones culturales para nuestro placer y educación, viajar más lejos, aunque sea sólo hacia Europa del Este, revela otros propósitos de los museos. Allí los territorios no son seguros y las historias hablan de incursiones repetidas. Para estos países, los museos son una forma de defensa. Los museos ocupan un lugar importante en la representación de los territorios, pero también en la búsqueda de la reconciliación y el entendimiento común entre los territorios.¹⁷ Los museos y las galerías nacionales se han establecido principalmente para localizar, definir y asegurar las diferencias entre los pueblos sobre la base de que las personas están conformadas principalmente por el territorio que ocupan. La Comisión Europea ha estado interesada en financiar la investigación en esta área porque reconoce que los museos nacionales deben cambiar, que deben ser lugares de diálogo y reconciliación.

La acción es también necesaria porque los visitantes de minorías nacionales sienten que los museos nacionales, que no se mantienen al día ni representan los cambios demográficos de la nación, niegan implícitamente su existencia. Se considera que el museo preserva y promueve un ideal étnico que ya no representa la verdad contemporánea. Éstas son cuestiones territoriales que se desarrollan dentro de la nación, pero existe un problema equivalente que debe resolverse entre las naciones y en cómo se representan en el museo. La globalización significa que las antiguas jerarquías culturales deben ser dejadas de lado. Significa que muchas narrativas, como las que describe la historia del arte, necesitan ser reescritas ya que están basadas en el chovinismo europeo. Éstos no son cambios sencillos, porque

17— Da Kong, “Diplomacy: Museums and International Exhibitions”, en *ibid.*, pp. 88–101. John Reeve, “Islam: Islamic Art, the Islamic World – and Museums”, en *ibid.*, pp. 55–73.

desafían los fundamentos mismos del estudio disciplinario.¹⁸ Estos problemas necesitan soluciones que se encuentran en la “museología contemporánea”: una orientación a nuestro tema, a nuestra institución y al pasado que comienza en el presente globalmente conectado e informado.¹⁹

18— Simon Knell, “Modernisms: Curating Art’s Past in the Global Present”, en *ibid.*, pp. 13–36.

19— Simon Knell, “The Museum in The Global Contemporary”, en *ibid.*, pp. 1–10.

Representar la pertenencia a los Estados Unidos: los museos con guion en el nombre o étnicamente/culturalmente específicos

En los Estados Unidos, la *pertenencia* es un concepto que ha sido cuestionado especialmente desde mediados del siglo XIX, un periodo en el que poblaciones cada vez más diversas y no blancas emigraron a ese país. Los museos han desempeñado su propio papel singular en esta historia estadounidense de pertenencia y sus roles deben ser examinados. Estos recién llegados cambiaron el rostro y la idea de lo que había sido un país anglosajón más o menos blanco, y el sueño de los Estados Unidos como un “crisol de razas” se hizo prevaleciente. En esos años, entonces, hubo un acuerdo más o menos general de lo que significaba la “pertenencia”. El acuerdo era que a medida que se hacían más prósperos y, a menudo, participantes más activos en la vida cívica o pública, abandonaban los usos y costumbres de su “antiguo país”, especialmente en la esfera pública. En el mundo de los museos, esto significó un florecimiento del museo universal o enciclopédico. Ése fue el tipo de museo en los Estados Unidos que, por sus colecciones y exposiciones, promulgó la idea de que todos participábamos y poseíamos un linaje compartido. Pero, inevitablemente, la colección y exposición de ese arte estaban en manos de curadores que provenían y recibían su formación “fuera” de la cultura representada en el museo. Sin embargo, el museo enciclopédico en los Estados Unidos debía entenderse como una especie de evidencia del ideal de asimilación o crisol.

Y así, durante aquellos primeros años, hacia finales del siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, los museos enciclopédicos se afianzaron y prosperaron en los Estados Unidos. El Metropolitan Museum of Art (Met) abrió sus puertas en 1870 y sin duda durante el último siglo y medio se ha convertido

en uno de los más grandes logros de la vida cultural estadounidense. El Met muestra en sus extensas galerías objetos de las civilizaciones más antiguas a las más contemporáneas. Es, por lo tanto, junto con los otros museos enciclopédicos de los Estados Unidos, la consumación de la idea del “cosmopolitismo” del profesor Anthony Appiah: la representación de la meta más elevada de la civilización mediante el compartir sus mayores logros estéticos.

Sin embargo, en los años sesenta, el ideal del crisol = asimilación = pertenencia se vio alterado. Surgieron nuevos ideales en los Estados Unidos y la idea de un mosaico se hizo preponderante. Entre las culturas marginadas, eso significó que muchos distintos ingredientes, culturas, etnias, razas, que vivían juntas en el mismo territorio, más que “homogeneizarse”, podían mantener y promover consciente y públicamente sus características, costumbres, valores e idiomas esenciales. El orgullo de los orígenes surgió como algo fundamental, y aquí es donde los museos regresan a la historia. Aquí es donde la idea del museo con guion en el nombre, o el museo cultural o étnicamente específico como un fenómeno exclusivamente estadounidense, se convirtió en una herramienta virtual, un argumento que acompaña la validez de la pertenencia cultural específica a los Estados Unidos. Este ideal creció a lo largo de los años sesenta y hasta principios del siglo XXI, frente a lo que parecía convertirse en una cultura predominantemente monolítica que se entendía cada vez más como excluyente e incluso satanizante de la diferencia.

Por lo tanto, ya no resulta sorprendente que haya un deseo creciente entre las comunidades étnicas específicas de obtener el control de sus propias historias, de enmarcar sus propias luchas y éxitos y, por lo tanto, de dar prioridad a sus propios valores. Y lo que es más asombroso es la garantía, acompañada de este deseo, de no estar arriesgando su pertenencia a los Estados Unidos al diferenciarse de esta manera. Y así, junto con la conciencia política y la voluntad de desafiar lo que significaba pertenecer a los Estados Unidos a mediados del siglo, también llegó la conciencia de que el museo enciclopédico no

continuaría siendo el vehículo para este nuevo desplazamiento de mediados del siglo xx hacia una representación cultural específica o cultural propia del yo y de la comunidad.

La sentencia de muerte del museo enciclopédico como vehículo para comunicar la pertenencia a los Estados Unidos puede identificarse con la presentación de “Harlem on my Mind”, una historia del llamado renacimiento de Harlem. El mayor error en el núcleo de la exposición es que fue curada desde fuera de la cultura en lugar de desde dentro. Además, la muestra era prácticamente sólo de fotografías del renacimiento de Harlem y casi no incluyó otras artes en la exposición. Se sentía como una muestra antropológica para la comunidad afroamericana, no como una exposición de arte tan prestigiosa como las que normalmente monta el Met. A pesar de que las ideas de museos cultural y étnicamente específicos ya se estaban filtrando, ésta fue la exposición que lanzó los “mil barcos”.

Y así, en esta época, nacieron el Studio Museum in Harlem y El Museo del Barrio, y posteriormente, otras comunidades étnicas comenzaron a usar los museos para representarse a sí mismas, pero lo hicieron, cada una a su manera, siempre en un contexto específicamente estadounidense. El movimiento cubrió los Estados Unidos. Y a lo largo del siguiente medio siglo, durante los siguientes 50 años, se inauguraron y desarrollaron museos que incluyen a las comunidades México-estadounidenses, judío-estadounidenses, sino-estadounidenses, nipo-estadounidenses y árabe-estadounidenses. Y otras más. Pero lo más significativo de todas estas comunidades de museos con guion en el nombre, como los llamo, es que eran, de punta a punta, museos estadounidenses. Fueron creados por comunidades activistas que representaban nuevos modelos de representación de la pertenencia a los Estados Unidos, es decir, proclamaron la *pertenencia* centrando en la escena la cultura de etnicidad específica más que una universalidad en la propiedad de los objetos en exposición.

A pesar de los cientos de museos con guion en el nombre en los Estados Unidos, quiero mencionar aquí sólo algunos tipos, dado que hay un patrón discernible en ellos que permite

considerarlos un tipo, al igual que el museo enciclopédico se considera un tipo.

Los museos afroamericanos en los Estados Unidos encontraron su primera manifestación en el DuSable Museum of African American History, fundado en 1961 en Chicago, y en el Anacostia Community Museum en Washington, D.C., en 1967. Pero el drama y la perentoriedad en este escenario ocurrió en Nueva York, donde la energía acumulada explotó de manera tal que se convirtió en consecuencia nacional. Y fue así, en 1968 que el Studio Museum in Harlem nació con su propia y poderosa misión: centrado en el poder creativo de los artistas contemporáneos afroamericanos en su comunidad de Nueva York y en la educación sobre los artistas de la diáspora africana. Hoy, el museo se ha expandido para ganar fama internacional como promotor de las carreras de artistas que se han convertido en grandes figuras estadounidenses. Su influencia es enorme y habla tanto de la conectividad cultural como de la promoción de lo local.

Otros museos vinieron más tarde para completar el espectro de los museos afroamericanos. La apoteosis fue, por supuesto, el nuevo y enorme National Museum of African American History and Culture (NMAAHC) en el National Mall. Esos museos dejan claro que las historias específicas de la cultura afroamericana ayudan a todos los estadounidenses a ver cómo las historias y culturas afroamericanas no sólo representan, sino que, en realidad, personifican los valores estadounidenses. Así, en lugar de adoptar valores universales, el museo ayuda a darles forma desde dentro.

Casi al mismo tiempo que el Studio Museum in Harlem, El Museo del Barrio abrió sus puertas con el objetivo específico de representar el arte del barrio que lo generó. Ese *barrio* era definitivamente puertorriqueño. También tenían una historia única que contar. El museo representaba un vecindario de personas que eran ciudadanos estadounidenses en virtud de provenir de un territorio estadounidense, pero que no poseían un estado. Después de muchos éxitos, un cambio de ubicación y varios directores, el museo abrazó las culturas latinas más allá de las puertorriqueñas. Aunque el cambio fue y sigue siendo

controvertido, en última instancia, El Museo del Barrio da voz al arte latino y latinoamericano y sus influencias y conexiones en los ámbitos nacional e internacional.

Este Museo del Barrio hoy coloca a sus elementos como latinos prominentes, ya no sólo como gente del vecindario. Este museo con guion en su nombre ha afirmado su pertenencia no sólo como estadounidense, sino también como representante de la influencia hemisférica de los Estados Unidos, del barrio. Al igual que con el Studio Museum, El Museo del Barrio se ha enfrentado al doble desafío de honrar e ir mucho más allá de su obligación original.

El National Museum of Mexican Art de Chicago, inspirado por un solo hombre, Carlos Tortolero, un maestro que no era ni político ni profesional de los museos. Tortolero presenció cómo la ciudad absorbía rápidamente más de un millón de inmigrantes mexicanos a finales de los años ochenta. Con el futuro de esa comunidad en mente, fundó uno de los museos más interesantes y exitosos de los Estados Unidos. La visión de Tortolero no tenía precedentes: quería construir un museo que funcionara al mismo tiempo como un museo de arte tradicional, profesionalmente respetable y acreditado por la American Alliance of Museums (AAM), pero también como un centro comunitario, un crisol para la identidad étnica y un campo de entrenamiento para una ciudadanía responsable y abierta en los Estados Unidos. Al mismo tiempo, tenía la intención de ser un embajador institucional de México en el mundo no mexicano. El museo de Tortolero acoge tanto a los inmigrantes más recientes como a los que están “alcanzado la mayoría de edad” como estadounidenses. Y es un embajador activo de todo lo mexicano para una población mayoritaria. Carlos ha trabajado, en sus palabras, para transformar el concepto de un museo de un complejo de torres de marfil con colecciones a un lugar que, desde el principio, estaba involucrado con asuntos locales, nacionales e internacionales.

Aún más recientemente, en 1992, se inauguró el Japanese American National Museum (JANM). Éste es un museo que ha atravesado un complejo ciclo de vida propio. Fue construido con

la apasionada participación de los *nisei*, la segunda generación de japoneses estadounidenses, y de personas que habían vivido en campos de concentración cuando los Estados Unidos les negaron por completo el sentido de pertenencia al internarlos en “campos”. Hoy, veinticinco años después, con el cambio generacional, hay menos apoyo financiero entusiasta para este museo, a medida que cada vez menos japoneses se identifican acuciantemente con el dolor de sus padres y abuelos. Con el fin de sobrevivir y trascender, el JANM también ha ampliado su alcance. Ahora, también se define a sí mismo como una institución de justicia social que busca, mediante congresos, ser entendida como un vehículo para ayudar a mejorar a los Estados Unidos a través del prisma de los museos y como un foro para la democracia recurriendo al análisis académico y a las perspectivas de la comunidad. Éste es un largo camino desde sus inicios, en el que ha incorporado experiencias específicas en el tejido estadounidense mayor.

El Skirball Cultural Center en Los Ángeles tiene hoy más de 20 años y se fundó explícitamente para representar la experiencia judía estadounidense. Ante la necesidad de defender su carácter estadounidense frente al antisemitismo siempre al acecho, en las sombras, se tomó una decisión sutil: lo racional de esa decisión era que la única forma en que los judíos podrían estar seguros en los Estados Unidos era si los Estados Unidos eran un lugar seguro para todos los pueblos. Y que la única forma en que los Estados Unidos podían ser seguros era destacar lo mejor de los valores éticos que distinguen al pueblo judío. Por lo tanto, la exhortación de Abraham de “Bienvenido, extraño” se ha convertido en la piedra angular del Skirball. Y así como los judíos fueron bienvenidos en los Estados Unidos, así los judíos deben recibir a los inmigrantes más recientes. En su presente iteración, el Skirball es un museo con un conjunto de programas inclusivos y orientados a la justicia que se centran cada vez más en promulgar los ideales judíos y estadounidenses en lugar de sólo contar la historia judía.

El Arab American National Museum (AANM) ha tenido batallas singulares en los Estados Unidos. El embajador Bader Omar

al-Dafa de Qatar dijo en su inauguración: “Después del 11 de septiembre, que fue un suceso infame, los medios de comunicación desempeñaron aquí un papel negativo al retratar a árabes y musulmanes y relacionarlos con el terrorismo... Creo que parte del mensaje de este museo es realmente dar al pueblo estadounidense, en especial a la generación más joven, una imagen diferente sobre los logros de los estadounidenses de origen árabe: en la política, los deportes, el entretenimiento y el arte”.

A partir de esta situación especial que creó el fundamento de un museo defensivo, el AANM ha evolucionado para seguir a otros museos de este tipo que ya hemos mencionado. Las exposiciones abordan el migrar a los Estados Unidos, el vivir en los Estados Unidos y el tener repercusión allí. Por lo tanto, es básicamente un lugar público creado por personas desde dentro de la comunidad y creado para personas de la comunidad, pero que acoge a personas externas a ella para demostrar la humanidad de los árabes estadounidenses a la luz de la experiencia compartida de los inmigrantes. Y, en su presente iteración, sigue el modelo del National Museum of Mexican Art y está ayudando a los inmigrantes árabe-estadounidenses en su integración mientras conservan sus identidades originales. De hecho, hoy también es considerado como un Sitio de Conciencia.

Así, el papel de los museos con guion en su nombre o de etnicidad específica en los Estados Unidos, y sus exigencias y representaciones de “pertenencia” en los Estados Unidos es selectivo y dinámico. Estos museos se han vuelto útiles como un medio para navegar por los cardúmenes de los Estados Unidos y sus posturas alternas entre la bienvenida y la hostilidad hacia el “extraño”. El museo enciclopédico ha estado respondiendo e intentando ajustar el equilibrio. Vemos esto en ambas costas. En 2008, *Phantom Sightings* [Avistamientos de fantasmas] fue la primera exposición de chicanos en el Los Angeles County Museum of Art (LACMA) en décadas. Cuidadosamente organizada por un curador de la comunidad, fue una celebración multifacética y plurilingüística de la cultura callejera urbana. Y, diez años después, el Met, el fusible que encendió la explosión del museo estadounidense culturalmente específico parece estar

en una cruzada para devolver el museo a “la gente” en términos atractivos para una población diversa.

En noviembre de 2018, *The New York Times* reportó una actividad inusual en las salas de Armas y Armaduras. Sarah Maslin Nir informó el viernes 2 de noviembre que, en lugar de las exposiciones formales habituales, jóvenes bailarines de *breakdance* neoyorquinos “habían estado practicando el *popping and locking* en la sala durante los últimos meses, algunos en cota de malla, otros con cascos y peto ...” Habían estado trabajando con los curadores en un intento de dar vida a los antiguos bártulos de batalla. Los funcionarios del Met dijeron que “se sorprendieron al descubrir cuán complementaria es esta disciplina urbana a la que impregna las armaduras”.

¿Podría haber otra iteración del museo culturalmente específico y de los museos enciclopédicos? ¿Es posible que la representación del yo exista en armonía y complementariedad con el museo enciclopédico? ¿Es posible que la interioridad y la exterioridad se nutran mutuamente y hacer una mejor sociedad? Sólo se puede tener la esperanza.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Estar-juntos. Estéticas colectivas e intermitencias públicas del museo*

* Ponencia pronunciada en el Coloquio Internacional *Museología, memoria y políticas de representación*, de la Cátedra Extraordinaria de Museología Crítica “William Bullock”, septiembre de 2016.

No quisiera desaprovechar la oportunidad para atender una cuestión que me resulta inaplazable: la de la transformación del museo como “vector de acción pública”, y no tanto como “dispositivo de desarrollo social”, como veremos más adelante. “Lo social”, y su desarrollo, ha sido cooptado por intereses descritos y programados desde los medios y los mercados, y lo que trataré de plantear aquí es la supervivencia inmediata, y comunal, que vamos a tener que experimentar en mitad de la crisis de la vida pública actual y de la mano del museo. Vamos a tener que probar “quiénes somos”, y que ensayar nuevas formas de ordenación social. No podremos emprender semejante empresa si no es en el marco del museo.

I. Lo público frente a lo común

Quizá debamos empezar por recordar que todo se da en lo público. No hay tal cosa como una experiencia estética privada, o una forma de vivir que no nos resitúe constantemente en la esfera de lo social. En su momento fabricamos una ficción colectivamente aceptada y decidimos acordar entre todos vivir juntos y ser definidos por algo. En ese pacto social vimos nacer el museo como un programa pensado para construir un relato público de lo que somos, un espacio convergente que nos permitía pensar lo colectivo mediante la fabricación de una memoria más o menos común... Y aun así, parece que hemos dinamitado en mil pedazos el acuerdo establecido: “ya no vivimos juntos, nos sobrevivimos.” Y esto ha conducido a preguntarnos no tanto cuán públicos son nuestros museos, sino,

más bien, cuán comunes pueden llegar a serlo. Sabemos que lo público surge de un mandato social, pero lo común echa por tierra cualquier genealogía; lo común está basado en una experiencia de mutualidad y reciprocidad (en una idea de agencia) que atiende directamente la capacidad que como colectivo tenemos para decir “quiénes somos” y “qué compartimos.”

Ciertamente, hablar de estos asuntos grandilocuentes se nos sale de escala en muchas ocasiones. De hecho, se nos hace cuesta arriba volver a poner sobre la mesa interrogantes dirigidos a resolver problemáticas de interdependencia, atender cuestiones referidas a los saberes de lo que nos es común. Esto se debe fundamentalmente a que, en cada ocasión que intentamos hacerlo, nos topamos con un obstáculo metodológico: la última vez que abordamos cuestiones de este calado (social, humanitario) fue en el marco del postestructuralismo y del marxismo humanista, de manera que todo el vocabulario del que disponemos, las formas del lenguaje y la propia retórica enfocada en reflexionar sobre ello se encuentran informados por las tradiciones intelectuales del siglo xx, que no sabemos hasta qué punto resultan operativas para dirimir saberes respecto de las problemáticas comunitarias a las que nos enfrentamos en pleno siglo xxi. Asuntos como la coexistencia, la cohabitabilidad, la buena vecindad, la mutualidad o la interdependencia han pasado a estar inextricablemente informados por las herencias del pensamiento del siglo pasado. Y lo que está aún por armarse es el proyecto colectivo del siglo xxi, y, con él, la capacidad para un desarrollo institucional conjunto, más allá de lo que hasta ahora hemos entendido como agencia.

Es cierto que, en este tiempo, sobre todo recientemente, hemos activado conocimientos de escala planetaria. El matiz es que temas como el Antropoceno, el realismo especulativo o la ontología de orientación objetiva han tenido una cierta incidencia en la tradición epistemológica, pero no han sido capaces de impactar en categorías sociales. Y de lo que se trata aquí es de examinar los vínculos entre la imaginación social y la imaginación institucional.

En otras palabras, a pesar de estar trabajando con objetos, imágenes y colecciones que relatan nuestra historia (nuestras

historias), el Museo ya no está aquí para decirnos quiénes fuimos, sino, más bien, para ayudarnos a anunciar colectivamente cómo podemos ser, y de qué modo “vamos a poder seguir viviendo juntos”. De manera que no podemos dar más por hecho esta compleja articulación del nosotros en el marco del Museo, las formas en las que entra en declive la primera persona del plural. El Museo es el espacio de trabajo no sólo en colaboración, sino sobre la colaboración y las imágenes compartidas (ese lugar donde testamos el posible significado y la experiencia sobre esto de “estar-juntos”); el museo es el laboratorio que construye a diario nuevos imaginarios y echa otros por tierra; es el lugar donde tomarle un pulso constante a la realidad, experimentar nuevas elasticidades, nuevos modos de ordenación social, otras opciones públicas. A diferencia de su predecesora, la Wunderkammer, que estribaba en un proyecto de conservación y preservación del objeto, el Museo se basa hoy en la experiencia. Ya no vendemos o mostramos cosas, sino relaciones, modos de ser, emociones, *kits* de identidad. Por lo tanto, el movimiento más inmediato que resta por hacer para volver a hablar de lo colectivo no tiene que ver con oponerse frontalmente a las tendencias posnacionalistas que invaden el mundo ahora mismo, ni con reclamar una nueva soberanía social basada en innovadores mecanismos representativos de la gente, sino con crear nuevas condiciones culturales para el nacimiento de un lenguaje activo que dé cuenta de la urgencia de los asuntos que debemos abordar. No podremos hablar de ellos si carecemos de un léxico más o menos compartido que pueda originar una acción más o menos común.

II. Memorias tras las revoluciones burguesas

La crisis entre estos dos términos: acción compartida e identidad colectiva, no es nueva, sin embargo. Por “identidad” entendemos aquello que tiende a conectar lo que somos con lo que hacemos. La brecha que separa “lo que podemos hacer” de “lo que creemos ser” es, de hecho, la causante de la singular esfera

pública que tenemos en Europa desde las revoluciones burguesas de 1830 y, principalmente, de 1848. Una comunidad es fundamentalmente una identidad colectiva, una manera de poder decir quiénes somos nosotros. Lo que ocurre es que, a mediados del siglo XIX, la mayor transformación tiene lugar en el dominio de esta articulación colectiva comunitaria: lo que une para forjar un sentido de nosotros ya no van a ser los rasgos comunes, sino la fantasía y la proyección compartidas. En la Europa de mediados del XIX, ante la infinidad de identidades sociales que pueblan el continente, resulta imposible encontrar rasgos compartidos, ante lo cual se opta por compartir un futuro, una proyección, una fantasía para construir un sentido de lo público. En este contexto se consolida el Museo, además, como aparato para albergar esa ficción. Una ficción que descansa en una crisis de identidad: entre lo que somos y lo que hacemos. Libertad, igualdad y fraternidad, y otros cánticos... Hay un ejemplo que siempre se da para mostrar esto y es la conocida *Libertad guiando al pueblo* que Delacroix pintó en 1831; una metáfora clara de todo un colectivo dirigido por una abstracción imaginada que se pone al frente de las revueltas. Lo interesante de ello no es tanto la abstracción personalizada de la libertad como la construcción de una imaginación común en torno de ella. Como señala Richard Sennett: “Cuánto más domina la vida pública una personalidad común fantaseada, menos puede actuar el grupo para promover sus intereses colectivos [...]. Es decir, la imaginación compartida se transformó en un disolvente de la acción compartida”.¹ Trágicamente, la base de esta peculiar geografía pública de mediados de siglo XIX va a condicionar las posturas sociales aun hasta nuestros días: “lo que creemos ser” comúnmente cierra el camino a “lo que podemos hacer” conjuntamente.

¿Y qué es lo que podemos hacer conjuntamente? Trabajar en mitad, localizarnos en el espacio que dista entre lo social y lo comunitario. Restituir lo social como un encuentro con lo

—

1— Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 223.

desconocido frente a la gregariedad marcada por las posiciones inamovibles que rigen las leyes de cada comunidad.

En ese sentido, el Museo es como una terminación nerviosa del cuerpo social. Actúa entre dos campos: es capaz tanto de recibir información sensible para percibir el entorno como de movilizar el organismo entero para que actúe en consecuencia. Se encuentra en mitad de todo: entre el Estado y las multitudes, entre la creatividad y el mercado, entre los objetos y los discursos, pero, principalmente, entre el yo y el otro; funciona en ese lugar instituyente que se emplaza en mitad de lo que somos. Y en mitad de lo que somos no se emplaza el “nosotros”, sino la “esfera de lo común”. Aquí es donde detectamos las complejas relaciones que se establecen entre los individuos, las ideas, los materiales, las redes y los objetos.

III. Crisis del dispositivo

Que el Museo esté en mitad de todas las cosas quiere decir que se ve obligadamente sometido a trabajar en la dialéctica de la esfera de lo colectivo, lo público y lo social, y que en ese trabajo está llamado a atender los modos con los que construimos formas de subjetividad dependientes enteramente de la hegemonía de un modelo histórico determinado; es decir, que el Museo ha trabajado hasta ahora como un dispositivo, un dispositivo social, configurando y creando procesos de subjetivación. El dispositivo —sabemos desde Agamben— no captura individuos, sino crea sujetos; es un conjunto de creencias que se imponen a los individuos desde afuera, por medio de estrategias que derivan del cruce de relaciones de poder y relaciones de saber. Esta coerción ocurre, además, en oposición al modo natural (como diría Hegel), que procura una relación inmediata entre el individuo y la historia. En cierto sentido, el dispositivo constituye un obstáculo para la libertad humana. Entonces, ¿cómo invertir esa tendencia? ¿Qué es lo contrario a un dispositivo social? Técnicamente, sería un contradispositivo, una suerte de “desinhibidor”. Esto significa que la estrategia que debemos adoptar con los dispositivos no

es simple. Porque se trata de liberar lo que ha sido capturado a través de los dispositivos y restituirlo a un posible uso común. Y el reto que se nos abre ahora pasa por encaminar el Museo hacia su transformación como contradispositivo: permitir las excepciones de uso por parte de los individuos, ser capaces de nuevo de poner al yo en plural, porque una geografía pública fuerte y verosímil está basada en el extraño como objeto de experiencia. Esto es lo que distingue las formas de ordenación comunitaria de las formas de ordenación social, y en su diferencial es donde debe trabajar el museo: entre la intimidad de la comunidad y la distancia personal de la sociedad.

Desde la modernidad disciplinaria, de la mano de prácticas y discursos, saberes y ejercicios, los dispositivos se han dirigido tradicionalmente a la creación de cuerpos dóciles que paradójicamente se autoproclamaban libres, y que han asumido su identidad y su libertad de sujetos en el proceso mismo de su sometimiento. A raíz de ello, “hoy ya no usamos el Museo, lo consumimos”. Su consumo presupone la rendición participativa del ciudadano. A ello se debe precisamente que la mirada hostil, mucho más el gesto hostil, la espontaneidad pública, la interacción no mediada, se encuentre entre las primeras prohibiciones de uso del Museo. En estas condiciones, la imagen se presenta como un hecho ya consumado e inamovible en favor de la restitución de la ideología acrítica y lenitiva. En este punto, el museo ha pasado a conformarse como una máquina de biopoder que se arroga toda competencia sobre las expresiones individuales del espectador, sus posiciones discrepantes o las derivas variadas de su lenguaje. Y lo que me interesa aquí es precisamente lo contrario, interrogarnos sobre lo no programático: ¿cómo dar pie a esas participaciones y actuaciones individuales y colectivas sin que las convirtamos en experiencias mediadas? ¿De qué modo propiciar excepciones de uso libre de la institución más allá de las condiciones culturales preestablecidas y los contextos dados por el Museo? ¿Cómo lidiar con lo no-programático? ¿Cómo imaginar lo inimaginable?

Ésta es una cuestión muy compleja que además no tiene solución de continuidad, por lo menos no en un sentido

modernista: no habrá un contradispositivo estable (nunca) porque no hay tal cosa como una esfera pública activa que además sea estable. Kluge y Habermas ya nos advertían que lo público se activa sólo intermitentemente, por un tiempo muy breve, en nuestras sociedades contemporáneas. Por lo tanto, lo que buscamos aquí es otro sentido, no un sentido modernista. Un contradispositivo activador de esfera pública se parecerá más a un museo parpadeante, a un cortocircuito.

Quizá, así lo creo, sea preciso volver a pensar qué es lo que conecta ese parpadeo, qué cortocircuitan esas máquinas sociales. Volver a pensar el tipo de mediación que ocurre en el Museo. Porque, no nos engañemos: la mediación que se da hoy en el museo no es entre la imagen y el lector, sino entre el conocimiento y el poder, es decir, entre lo que sabemos y lo que queremos que se sepa. Por eso los museos nunca han ido sobre arte, ni sobre las imágenes con las que trabajamos o los objetos que custodiamos. Los museos han ido sobre el “poder que ejercemos sobre ellos”. Un poder que hoy ya está completamente alienado de la vida y de la política.

Como consecuencia, lo que estamos teniendo en oposición a una esfera pública activa es un campo de experiencias simuladas (desvitalizado y despolitizado). Por eso es primordial y crítico reclamar el papel del Museo como un espacio activo: el museo no es un lugar en el que se exponen cosas, sino un lugar en el que ocurren cosas.

De ahí que ya no queramos un Museo molecular que estudie y exponga las constelaciones de la vida. Queremos un museo biológico, que anticipe la vida como organismo y no nos ponga a distancia el mundo en favor de los dispositivos que lo representan. Aquí de nuevo el Museo, como primera institución colectiva, está llamado a contestar ante esta situación desactivada, y a entrenar su habilidad por virar hacia lo real, y lo real es urgente.

David Fleming



El museo político



A diferencia de la experiencia común, los museos y las galerías de arte no son sólo para el disfrute de la élite, son instituciones democráticas, abiertas a todos. El gran pensador y escritor estadounidense de museos Stephen Weil nos recordó que los museos están aquí para servir al público, y por “público”, Weil se refería a “todos”. Tales ideas habrían sido vistas como radicales, e incluso excéntricas, pero hoy muchas personas que trabajan en museos de todo el mundo las consideran como sensatas.

Es una tradición en los museos que somos, o deberíamos ser, apolíticos, lo que quiero decir es que los museos no debemos involucrarnos en las relaciones de poder que caracterizan a la sociedad. No es nuestro trabajo enredarnos en el mundo de la gente real, los sucesos reales, la controversia y la opinión. Lo que deberíamos hacer es utilizar nuestro conocimiento y experiencia para reunir y cuidar nuestras colecciones, y presentarlas de manera neutral para el beneficio público, flotando en una nube de virtudes académicas, levitando muy por encima de las realidades mundanas de la vida humana. De hecho, para seguir haciendo lo que muchos museos han intentado hacer durante la mayor parte del tiempo desde que se crearon.

Pero hay nuevas tendencias en el mundo que están teniendo un profundo impacto en los museos: existe la noción de fortalecimiento del patrimonio intangible, que las personas mismas son un depósito de evidencia y que la participación pública en un museo enriquece su contenido. La noción de que un museo debe estar desprovisto de opiniones y prejuicios ha sido expuesta como deshonesto. Es, por supuesto, el colmo de la hipocresía, afirmar que los museos siempre han sido “neutrales”

sobre cualquier cosa. Todas las tareas básicas que emprendemos (investigar, recopilar, presentar, interpretar) están cargadas de significado y sesgo, y siempre lo han estado; estas tareas son los métodos del museo para servir al público que la gente que dirige el museo desea que el público vea.

Los museos son construcciones sociales, y la política es una piedra angular de la actividad social: no se puede tener los unos sin la otra. No importa qué tipo de museo, no importa qué contenga, alguien ha tomado decisiones sobre qué investigar, qué conservar, qué coleccionar, qué presentar, cómo interpretar; y se han tomado decisiones sobre qué *no* hacer: qué *no* investigar, qué *no* preservar, qué *no* coleccionar, qué *no* presentar y qué *no* interpretar. Cada decisión individual es el producto de nuestro condicionamiento individual, y cada decisión surge del gusto personal, la creencia, el compromiso y el prejuicio de alguien; del punto de vista de alguien respecto a la sociedad, la tecnología, la ciencia o el mundo natural. No es posible, incluso si fuera deseable, eliminar el sesgo humano de la toma de decisiones en los museos, y es totalmente falso que alguien pase por alto esto al intentar retratar los museos como neutrales u objetivos. De hecho, los museos son todo lo contrario de neutrales y objetivos: son en extremo subjetivos. No existe tal cosa como una “exhibición no mediada”: todas las exhibiciones están diseñadas para manipular a los visitantes. Todo el que trabaja en un papel curatorial en cualquier museo lo sabe, como cualquier historiador que haya escrito un libro de historia sabe que los libros de historia están llenos de suposiciones, juicios de valor y sesgos. A los museos les ha servido por generaciones pretender que en el fondo estamos “por encima” de la política, ocupando un Shangri-La donde no existen las disputas, las controversias y las opiniones, sólo las “verdades” de la experiencia, la erudición y el conocimiento.

Los museos no son, y nunca han sido, “neutrales” en nada, por mucho que así se hayan declarado. El moderno “museo político” debe incorporar un compromiso con un conjunto particular de papeles que son muy diferentes de los que los museos han desempeñado durante la mayor parte del siglo XX.

El curador moderno, además de ser experto en algunos aspectos del coleccionismo y las colecciones, tiene la habilidad de relacionarse con el público, busca audiencias amplias y crea exposiciones emocionales, en lugar de desapasionadas. El curador moderno también se da cuenta de que la curaduría efectiva a menudo está a cargo del público: esto significa que encontrar la memoria y la voz de la gente común, en lugar de depender siempre de artistas expertos o de los propios curadores profesionales, es un gran desafío de liderazgo contemporáneo.

La “política” es un diálogo acerca de la vida, de la forma en que la vivimos y de las muchas maneras en que discordamos; en este sentido, la política es muy similar a lo que a menudo encontramos en el arte contemporáneo. De hecho, es en las galerías de arte contemporáneo donde solemos encontrar las opiniones y declaraciones políticas más fuertes, ¿tal vez porque tratar con la política en un espacio de arte contemporáneo es menos impactante, para los políticos y otros, que cuando se encuentra en el contexto de un museo de historia más tradicional? Por lo tanto, el conservadurismo de los museos tradicionales continúa militando contra un papel más activista.

No estoy del todo seguro de por qué algunas personas de los museos, y otras, han visto tal valor en retratarnos a nosotros mismos como persiguiendo el conocimiento de manera desinteresada, como si al hacerlo evitáramos el riesgo de volvernos políticos. Puede haber sido el temor de lograr el favor de algunos políticos y, por lo tanto, quedar mal con otros y preocuparse por lo que suceda cuando esos otros ganan poder.

Puede haber sido porque los museos tradicionalmente han atraído a personas con puntos de vista políticos débiles por la misma razón que los museos han sido vistos como refugios apolíticos de la vida real; en otras palabras, los museos se han perpetuado a sí mismos y se han replicado a sí mismos en su neutralidad espuria.

Puede haber sido que la política sea para otros, no para nosotros, y que podamos retener nuestra eminencia sacerdotal sólo evitando los asuntos polémicos; podemos conservar nuestra discreción mientras nos atengamos a los reinos más

bien misteriosos del conocimiento y la erudición. Basta con decir que toda actividad cultural es política; es sólo que algunas son abiertas, otros son más encubiertas.

No obstante, hay señales claras de que los miembros más jóvenes de la profesión de museo se están volviendo más activistas, más abiertos, más “políticos”. En la ciudad de Torreón, en el norte de México, en 2006 se aprobó en la reunión anual de INTERCOM (el comité internacional de gestión del ICOM) la siguiente declaración, conocida como la Declaración de Torreón, con respecto a la obligación del museo de promover los derechos humanos:

INTERCOM considera que es una responsabilidad fundamental de los museos, siempre que sea posible, ser activos en la promoción de la diversidad y los derechos humanos, el respeto y la igualdad para las personas de todos los orígenes, creencias y antecedentes.

En Río de Janeiro en 2013, en otra reunión de INTERCOM, esta vez en una reunión conjunta con la Federación Internacional de Museos de Derechos Humanos (FIHRM, por sus siglas en inglés), se aprobó la siguiente declaración, la Declaración de Río, en un momento en el que se rumoraba que una severa legislación antigay estaba a punto de pasar por el parlamento de la Federación Rusa:

INTERCOM y FIHRM rechazan todas las formas de intolerancia y discriminación y hacen un llamamiento a los gobiernos de todas las naciones para que respeten y celebren las distintas preferencias políticas, sexuales y religiosas y alienten a las comunidades de sus museos a explorar temas, libres del temor a la censura o la presión política.

Al año siguiente, en la ciudad taiwanesa de Taipei, en la reunión anual de la FIHRM, se aprobó la Declaración de Taipei:

Los museos hacen una contribución esencial a la democratización de las naciones al fomentar el debate libre y confrontar versiones autoritarias de la verdad.

Éstas son declaraciones audaces de los jóvenes profesionales de museos, que establecen una visión para un nuevo papel político de los museos.

Hay ejemplos en todo el mundo de museos que se han desprendido del mito de la neutralidad y que son explícitos acerca de su posición política. Éstos incluyen el Museo del Gulag en Moscú, Rusia, que es hostil al régimen estalinista. El Museo del Campesino Rumano en Bucarest adopta un enfoque satírico de la era del control comunista de Rumania.

El Museo del Genocidio Tuol Sleng en Phnom Penh, Camboya, es bastante inequívoco al condenar los excesos del régimen de los jemeres rojos de los años setenta. Ubicado en el centro de Phnom Penh en una antigua escuela que fue convertida en prisión y centro de interrogación, la Prisión de Seguridad 21, o S-21, todavía tiene manchas de sangre de la tortura de personas que los jemeres rojos consideraban como enemigos.

Desde 1975 hasta 1979, unas 17 000 personas fueron encarceladas aquí cuando los jemeres rojos se volvieron cada vez más paranoicos después de la guerra civil que llevó al partido al poder. Muchos fueron asesinados aquí, otros fueron transportados a lugares de ejecución.

Tuol Sleng se conserva prácticamente como quedó cuando los vietnamitas expulsaron al Khmer Rouge en 1979. Fue establecido como un museo por los vietnamitas, y los funcionarios del Khmer Rouge se han declarado inocentes de los delitos cometidos aquí. Pero una visita a Tuol Sleng no deja ninguna duda sobre la verdad. Es visitada por muchos camboyanos y, cada vez más a medida que la belleza de Camboya, todavía en gran parte intacta, se hace más conocida en Occidente por medio del turismo. El museo es un recordatorio de lo que puede suceder cuando una ideología se sale completamente de control.

El Museo Nacional Memorial 228 en Taipei, Taiwán, es un monumento contra la era nacionalista del Terror Blanco en el Taiwán de Chiang Kai-shek. En São Paulo, Brasil, encontramos el Memorial da Resistencia, que condena el terror de la dictadura militar que sufrió Brasil.

En Liverpool, Reino Unido, se encuentra el Museo Internacional de la Esclavitud, una institución abiertamente antirracista que hace campaña contra el abuso y la discriminación en todo el mundo. En Rosario, Argentina, se está creando el Museo Internacional para la Democracia, una empresa valiente, privada y en campaña en una nación que ha sufrido con frecuencia el control autoritario de la derecha.

En la ciudad de Wellington se encuentra Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, que aborda el colonialismo como una influencia maligna en la sociedad moderna. En Ciudad del Cabo, Sudáfrica, el District Six Museum es un museo cuya existencia misma libra una guerra contra el apartheid, que hace campañas explícitas para construir una nueva nación después del apartheid.

El Museo del Distrito Seis... busca servir los intereses de las víctimas de las diversas formas de expulsiones forzadas que ocurrieron en el Distrito Seis, en la zona metropolitana de Ciudad del Cabo y en otras partes de Sudáfrica. El museo busca estimular la recuperación y el desarrollo de distintas formas de conocimiento de la ciudad, la identidad y la comunidad, y utilizarlas en debates, coloquios e iniciativas de desarrollo de políticas sobre diversidad, diferencia, desigualdad, injusticia y el futuro de la ciudad. El museo busca desarrollar alianzas y asociaciones con comunidades desposeídas en Sudáfrica y en otras partes del mundo. [Extracto de la Declaración de la Misión del Museo del Distrito Seis.]

El museo es inequívoco en su compromiso social, en su deseo de reconstrucción social y en su análisis de las identidades posteriores al apartheid. También es, igualmente inequívocamente, una acusación viva del régimen de apartheid en Sudáfrica y un faro en el rechazo de las ideologías racistas.

Al exterior del District Six Museum hay una placa que dice:

Recuerde con vergüenza a los muchos miles de personas que vivieron por generaciones en el Distrito Seis y otras partes

de esta ciudad, y que fueron forzadas por la ley a dejar sus hogares por el color de su piel. Padre nuestro, perdónanos.

En Washington, D.C., Estados Unidos, el National Museum of American Indian muestra parte de la destrucción causada por la colonización de América del Norte.

Tales museos se pueden encontrar en todo el mundo; ésta es una tendencia global. Hay museos que buscan corregir activamente situaciones en las que la política de poder ha dejado a algunas personas desfavorecidas (en el mejor de los casos), oprimidas y victimizadas: el Holocaust Memorial Museum, Washington, D.C.; el National Underground Railroad Freedom Center, Cincinnati, Estados Unidos; la South African Holocaust Foudation, Ciudad del Cabo; el DDR Museum, Berlín, Alemania; el Museo de los Remanentes de la Guerra de Vietnam, Ciudad Ho Chi Minh, Vietnam; el Museo de la Ocupación de Letonia, Riga; el Museo de las Víctimas del Genocidio, Vilnius, Lituania.

Así que, mientras el Modelo Antiguo del Museo Político aún subsiste —sigiloso, todavía no está dispuesto a desafiar los conceptos forjados en una era en la que los racistas consideraban deseable la subyugación imperial de un pueblo por otro, y ésa la forma correcta de las cosas—, el Nuevo Modelo del Museo político es ya manifiesto y está en campaña y en pleno flujo.

A decorative background consisting of a grid of small white dots arranged in four rows and four columns on a teal-colored surface.

II. El Museo como espacio de representación

El síndrome de la falsa memoria y el ultranacionalismo en la política de representación en Macedonia

Mi análisis y argumentos se centran principalmente en un estudio de caso del proyecto urbanista del gobierno macedonio Skopje 2014, un proyecto que implantó “falsos recuerdos” en lugar de su ausencia, como un complemento de la identidad nacional y de recuerdos no existentes de un gran pasado no existente.¹ Este proyecto ha afectado de manera significativa e irreparable el perfil de la ciudad, anteriormente dominado por la arquitectura moderna socialista, brutalista y metabolista.²

En los últimos seis años, una serie de monumentos figurativos fundidos de manera inepta han aparecido en el espacio público de Skopje, la capital de la República de Macedonia (y en varias ciudades más), todos construidos en el marco del proyecto gubernamental urbanista Skopje 2014. Los monumentos y memoriales kitsch, pero con sobreprecio, que representan figuras y eventos del remoto pasado nacional (algunos relevantes, otros marginales), esculturas públicas vulgares y

1— Los “recuerdos falsos” son un fenómeno bien conocido de la psicopatología que se refiere a eventos imaginados impulsados por el trauma que se muestran reales en la memoria del sujeto. Según algunos investigadores, no hay una forma segura de distinguir entre los recuerdos verdaderos y los falsos, pero el concepto de represión no se ha confirmado científicamente en ningún caso. Julia Shaw, “What Experts Wish You Knew about False Memories”, *Scientific American*, 8 de agosto de 2016. Disponible en: <<http://blogs.scientificamerican.com/mind-guest-blog/what-experts-wish-you-knew-about-false-memories/>>, consultado el 30 de agosto de 2016.

2— Suzana Milevska, “Ágalma: The ‘Objet Petit a,’ Alexander the Great, and Other Excesses of Skopje 2014”, *E-flux Journal*, núm. 57, septiembre de 2014. Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/agalma-the-objet-petit-a-alexander-the-great-and-other-excesses-of-skopje-2014/>>, consultado el 30 de agosto de 2016.



Revolución de colores: paintball y grafiti, Arco del triunfo “Macedonia”, Skopje 2014, Skopje, 1 de mayo de 2016. Cortesía de Sašo Stanojkovik

edificios administrativos con referencias obvias a regímenes estéticos occidentalizados (meras imitaciones de estilos de épocas atípicas para la arquitectura local) transformaron las plazas de la ciudad, se convirtieron en telones de fondo teatrales, o parques conmemorativos de “falsos recuerdos”. De manera paralela, la intensa reubicación, reconfiguración o incluso destrucción de los monumentos de épocas anteriores puso énfasis en la actual política cultural nacional, para algunos motivada por agendas neoliberales encubiertas.

El objetivo principal de mi texto es subrayar la urgente necesidad de deconstruir la violencia invisible y visible que estos objetos recién erigidos produjeron en el ámbito de lo simbólico, lo imaginario y lo “real”. Debido al inmenso tamaño y número de estas intervenciones visuales, la cultura visual y el espacio público de la ciudad, anteriormente socialista y modernista, fueron retrotraídas de manera significativa y rápida (una vez reconstruida después del catastrófico terremoto de 1963 siguiendo el visionario proyecto arquitectónico metabolista de Kenzo Tange). Quiero

sostener que, aunque buscan representar ciertos eventos traumáticos del pasado, estos monumentos causan nuevos traumas y son síntomas de las estructuras sociopolíticas y culturales represivas y de las estrategias sistémicas que apuntan a sobreescibir las narrativas históricas previamente dominantes, tales como el antifascismo, modernismo y socialismo.

Falsos recuerdos y traumas: contra la amnesia organizada y los falsos recuerdos implantados en el espacio público

La abundancia de monumentos y esculturas públicas de Skopje puede verse como un intento de utilizar el ultranacionalismo para compensar la identidad nacional incompleta y defectuosa del estado “canalla”, una nación proscrita que no cumple con las leyes internacionales aceptadas por la mayoría de los demás estados.³

Los monumentos, que casi siempre representan ciertos eventos traumáticos del pasado, son síntomas de estructuras y estrategias sociopolíticas y culturales represivas que pretenden la sobrescritura de distintas narrativas históricas y, a menudo, provocan la reubicación o incluso la destrucción de monumentos de épocas anteriores. En otro texto, enumeré varios traumas importantes que precedieron y dieron lugar a Skopje 2014 y a la Revolución de colores, por ejemplo: el terremoto de Skopje (1963), la disolución de Yugoslavia y la declaración de independencia (1990-1991), la impugnación del nombre constitucional (1993), los conflictos armados con los albaneses étnicos (2001), la larga transición socioeconómica, el escándalo de los teléfonos intervenidos, la amnistía y los ataques violentos en el Parlamento (2016).⁴

3— Jacques Derrida, *Rogues: Two Essays on Reason*, trad. de Pascale-Anne Brault y Michael Naas, Stanford, California, Stanford University Press, 2005, p. 97.

4— Suzana Milevska, “Monumentomachia: Citizens vs. monuments as participatory institutional critique”, conferencia, MIT, Program in Art, Culture and Technology, School of Architecture + Planning Boston, 27 de septiembre de 2016.

Por ejemplo, lo que falta (o se borra, se vacía, se cambia de nombre) sigue la estrategia obvia de omitir de los espacios públicos las representaciones visuales del papel social de la mujer. Lo que se usa en su lugar, como un “complemento”, son las representaciones de mujeres embarazadas u objetivadas y erotizadas que mantienen el patriarcado como el patrón estructural y sistémico social predominante. La compensación por la falta de un pasado cultural como parte de la historia de Europa se hace evidente en la construcción de un nuevo Arco del Triunfo y otros edificios, o en la adición de adornos y columnas neoclásicos, pseudobarrocos y de otros estilos a objetos arquitectónicos socialistas-modernistas.

Después de la disolución de Yugoslavia, Macedonia, uno de los primeros estados yugoslavos en proclamar la independencia, en 1991, comenzó a experimentar problemas con su vecina Grecia. La principal fuente de conflicto surgió cuando el primer gobierno postyugoslavo en Macedonia decidió en 1991 conservar su nombre yugoslavo: “República de Macedonia”. Sin embargo, el territorio y la cultura de la antigua Macedonia no coinciden completamente con la Grecia contemporánea o Macedonia. En 1993, bajo presión del gobierno griego, la ONU designó oficialmente a Macedonia como “Antigua República Yugoslava de Macedonia”, que más tarde fue reemplazada por el acrónimo irreconocible “ARYM”.⁵ Como resultado de los conflictos, el país no ha sido admitido en la UE, la OTAN y otras instituciones y organizaciones internacionales y, por lo tanto, el estado de derecho comenzó a deteriorarse y a los gobiernos locales se les dejó gobernar como quisieron, justificando sus decisiones con el estado de excepción: no tener un nombre de país aceptado (aunque el país fue gradualmente aceptado con el nombre de República de Macedonia por aproximadamente 150 estados).

—

5— Para una extensa línea de tiempo y una extrapolación de los argumentos políticos con respecto al “asunto del nombre”, véase: Zlatko Kovach, “Macedonia: Reaching Out To Win L. American Hearts”, *Scoop World*, 26 de febrero de 2008. Disponible en: <<http://www.scoop.co.nz/stories/WO0802/S00363.htm>>, consultado el 30 de agosto de 2016.



Revolución de colores: *paintball* y grafiti, Arco del triunfo “Macedonia”, Skopje 2014, Skopje, 1 de mayo de 2016. Cortesía de Sašo Stanojkovik

Al impugnar el nombre constitucional y posponer la resolución del “problema del nombre”, en Macedonia, tanto el “estado de excepción” como el “estado canalla” crearon un vacío y una crisis a largo plazo en la legitimación del estado. Aquí me refiero al concepto “estados canallas”, como lo discutió Derrida, y “estados de excepción”, como teoriza Giorgio Agamben. La diferencia entre los dos se deriva de dos interpretaciones diferentes de la “fuerza de la ley”. El concepto de “estado canalla” se refiere a la posibilidad de que un estado declare ilegal a otro estado según las normas internacionales e intervenga en sus asuntos internos (en el caso de Macedonia al negar su reconocimiento bajo el nombre constitucional). El concepto de “estados de excepción”, por otra parte, tiene más que ver con la declaración de un poder soberano de que las condiciones dentro de ese país han ido mucho más allá de la posibilidad de gobernar de acuerdo con el derecho constitucional, y por ello

deben aplicarse reglas excepcionales y debe declararse oficialmente un “estado de excepción”.⁶

El estado de derecho fue anulado y vino Skopje 2014 (uno de muchos proyectos dudosos), al principio fue sólo una excepción y un exceso innecesario, pero pronto se convirtió en la norma. ¿Qué otra razón, aparte de un complejo de inferioridad sobre la identidad, podría existir para construir un monumento de 30m de altura tan obviamente dedicado a Alejandro Magno, pero con el título genérico de *Guerrero a caballo*? Cuando el exministro de Asuntos Exteriores, Antonio Milošoski, declaró (en una entrevista en 2010 con *The Guardian*) que *Guerrero a caballo* era una forma de decirles: “¡Que les den!”, esto llevó a llamados anónimos en las redes sociales para una nueva escultura: el dedo medio del ministro.⁷

La Revolución de colores como monumentomachia: una crítica institucional participativa de la política cultural con respecto al patrimonio cultural en Macedonia

El término “Revolución de colores” se refiere a las protestas en la República de Macedonia en la primavera de 2016. La información sobre estos eventos se hizo viral y las noticias de las protestas se difundieron por todos los medios y redes sociales internacionales. Así, Macedonia se incorporó por primera vez en el mapa de los movimientos internacionales *Occupy*, ya que las protestas de primavera se convirtieron en las intervenciones visuales más coloridas en el espacio público del sureste europeo.⁸

6— Giorgio Agamben, *State of Exception*, trad. de Kevin Attell, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 23.

7— Helena Smith, “Macedonian Statue: Alexander the Great or a Warrior on a Horse?”, *The Guardian*, 14 de agosto de 2011. Disponible en: <<http://www.theguardian.com/world/2011/aug/14/alexander-great-macedonia-warrior-horse>>.

8— Guy De Launey, “Protesters in Macedonia stage ‘colourful revolution’”, reporte de la BBC desde Skopje, 3 de junio de 2016. Disponible en: <<http://www.bbc.com/news/world-europe-3644089>>, consultado el 7 de junio de 2016;

Lo más importante es que las protestas no fueron desencadenadas únicamente por el proyecto Skopje 2014, sino en realidad por un escándalo de escuchas telefónicas que reveló que el gobierno había intervenido los teléfonos de más de 20 000 personas. Algunas de las grabaciones se filtraron a los medios de comunicación, revelando la corrupción sospechada desde tanto tiempo atrás y los crímenes organizados de varios políticos, y se emitieron públicamente en la plaza de la ciudad durante las protestas (frente al edificio del parlamento). La última gota que provocó las manifestaciones fue el anuncio hecho por el presidente de Macedonia, Gjorge Ivanov, de su decisión de indultar a aproximadamente 60 políticos acusados de delitos o bajo investigación.⁹ El presidente Ivanov ha sido acusado de asociarse con el partido gobernante VMRO-DPMNE para proteger a los funcionarios del partido de cualquier juicio y procesamiento.¹⁰

Sin embargo, la revuelta contra la amnesia organizada que llevó a los contramovimientos y protestas, principalmente contra el gobierno, fue también una revuelta contra la violación histórica de la cultura visual en Macedonia. La Revolución de los colores y los “comandos coloridos” abrieron simultáneamente muchos caminos para los debates discursivos, tanto en los círculos de activistas políticos como en la escena artística local, en torno a los temas del arte de protesta y activista, los resultados políticos de tales acciones creativas y si dichas

Cristina Ozimec, “Macedonia: ‘Colorful Revolution’ Paints Raucous Rainbow”, *DW, Democracy*, 21 de abril de 2016. Disponible en: <<http://www.dw.com/en/macedonia-colorful-revolution-paints-raucous-rainbow/a-19203365>>, consultado el 30 de agosto de 2016.

9— Todavía se puede acceder en línea a las conversaciones grabadas y transcritas ilegalmente de los líderes políticos (en macedonio) que causaron el mayor escándalo de escuchas políticas en el país, denominado “Bombas”; disponibles en: [vistinomer.mk](http://vistinomer.mk/site-prisluhuvani-razgovori-objaveni-od-opozitsijata-video-audio-transkripti/), <<http://vistinomer.mk/site-prisluhuvani-razgovori-objaveni-od-opozitsijata-video-audio-transkripti/>>, consultado el 30 de agosto de 2016.

10— Las primeras protestas tuvieron lugar el 13 de abril, sobre todo en la plaza principal de Skopje, pero luego se extendieron por toda Macedonia a ciudades como Bitola, Kumanovo y Stip. Uno de los reporteros escribió: “Macedonia: los colores brillantes están en todas partes en el centro de Skopje”. Ozimec, *loc. cit.*



Sašo Stanojkovic, *Que coman monumentos*, 2014. Proyecto participativo de un múltiple de chocolate del Guerrero a caballo. Presentado en el marco del taller Monumentos participativos, con Chto Delat, Face to Face with Monument, Schwarzenbergplatz, Wiener Festwochen, Viena. Cortesía de Sašo Stanojkovic

acciones son vandalismo o arte.¹¹ Por lo tanto, los eventos que fueron llamados “Revolución de colores” revelaron el potencial de la “crítica institucional participativa” para reclamar el espacio público y para la lucha de los ciudadanos por el derecho a participar en la toma de decisiones sobre otros bienes comunes de interés público violados y apropiados. Aunque las protestas no causaron una inmediata caída del gobierno y de su posición hacia el espacio urbano común, sí crearon una conciencia social sobre la importancia de los bienes comunes en los que habían fracasado tanto las viejas agendas socialistas controladas por el estado como las neoliberales. Finalmente, esto llevó a

11— Por ejemplo, el evento “Activismo artístico y espacios agonísticos: ¿la resistencia creativa habilita el derecho a la ciudad?”, 9 de junio de 2016, organizado por las ONG Kontrapunkt y Esperanza de Skopje en la galería Pop-Up en el Parque de la Ciudad, Skopje.

posponer las elecciones y, en última instancia, al derrocamiento del gobierno en 2017. Los manifestantes combinaron así sus exigencias políticas para que se revocara la decisión del presidente y para que las elecciones originalmente previstas para el 5 de junio se pospusieran (en ambos casos tuvieron éxito) con una severa crítica de la derrochadora política cultural megalómana, neoliberal y nacionalista. Argumentaron que Skopje 2014 se construyó en última instancia a expensas de la estabilidad social y económica de la población de por sí empobrecida y en buena medida desempleada.¹²

Por lo tanto, a pesar de su motivación política inicial, las protestas dieron como resultado el resultado más inesperado: desafiaron la comprensión e interpretación del fenómeno y los logros de Skopje 2014 en términos visuales, creativos y estéticos. Por ejemplo, es importante considerar la “redistribución de lo sensible” en términos de la concepción de Jacques Rancière de la estética como política y de la política en términos estéticos,¹³ porque de forma paralela al inicio de los debates democráticos abiertos sobre la redistribución y la reclamación del espacio público y los derechos a la ciudad, tanto en términos políticos como económicos, algunas de los debates públicos que tuvieron lugar en este contexto se referían al arte y la estética. Después de todo, fueron los objetos de Skopje 2014 los que se convirtieron en los principales objetivos físicos de estas protestas.

Uno de los más típicos de todos los monumentos construidos como parte de esta mega-celebración de diplomacia fallida e impotente es el arco del triunfo llamado “La Puerta de Macedonia”. Por lo general, un arco del triunfo tiene la intención de conmemorar un evento victorioso pasado de una nación y anticipar y celebrar eventos victoriosos futuros. Un arco del triunfo

12— “Los colores son nuestra respuesta contra el gris que este gobierno ha estado impulsando durante años”, dijo el economista Jovanović para Deutsche Welle. [...] “Ellos dictaban el gris; les devolvemos el color. Forzaron la uniformidad; devolvemos variedad”. Ozimec, *loc. cit.*

13— Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trad. e introducción de Gabriel Rockhill, Londres y Nueva York, Continuum, 2004.

es un monumento que supuestamente tiene el poder de colapsar los tiempos anterior y posterior al evento que celebra; en cierto modo, consiste en una multitud de eventos abiertos, una lista que puede ser reescrita infinitamente. Algunos de los grafitis, por ejemplo, fueron comentarios críticos que se referían directamente a la apariencia y ejecución de los monumentos seleccionados (por ejemplo, uno de los grafitis en el arco del triunfo decía: “Tu arco es feo”, en jerga macedonia: “ružna vi e portata”).

Desde que Vladimir Tatlin desafió tanto la Torre Eiffel “burguesa” como la Estatua de la Libertad con su torre *Monumento a la Tercera Internacional* (1919–1925), nunca construida, los discursos sobre los monumentos han ido de un lado a otro. Recientemente ha florecido una especie de definiciones negativas, como “antimonumentos”, “contramonumentos”, “monumentos de bajo presupuesto”, “monumentos invisibles”, “monumentos en espera”, “monumentos participativos”.¹⁴ La Revolución de colores puede ser interpretada como un contra-monumento participativo. Cuando varios de estos monumentos recibieron el estatus oficial de “patrimonio cultural” en 2015, esta decisión no se tomó sobre una base legislativa clara y una encuesta de opinión pública.¹⁵ Desde su inicio, Skopje 2014 ha sido criticado por carecer de representaciones de las muchas etnias y por el predominio de figuras militantes y masculinas. Durante la primera etapa de Skopje 2014 no ha habido monumentos dedicados a figuras históricas de las minorías, y sólo hay unas pocas estatuas femeninas, que incluso en un contexto tan patriarcal

—

14— Esther Shalev-Gerz, ed., *The Contemporary Art of Trusting Uncertainties and Unfolding Dialogues*, Estocolmo, Art and Theory, 2013; James E. Young, “Spaces for Deep Memory: Esther Shalev-Gerz and the First Counter-Monuments”, en *ibid.*, pp. 89–97; James E. Young, “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today”, *Critical Inquiry*, vol. 18, núm. 2, 1992, pp. 267–296.

15— Arrojar pintura y piedras a los monumentos y memoriales históricos figurativos y escribir consignas políticas sobre los elementos de Skopje 2014 también se interpretó como violencia, y los manifestantes fueron tratados como vándalos. Algunos de los líderes de las protestas (como Zdravko Saveski, líder del partido LEFT) fueron puestos temporalmente bajo arresto domiciliario y procesados por destruir patrimonio cultural valioso.

fueron sorprendentes. Dado el régimen visual explícitamente conservador de las representaciones del cuerpo femenino, presentado sólo como madre y cuidadora (por ejemplo, Olimpia, la madre de Alejandro Magno en el monumento grupal dedicado a Filipo, su padre), incluso las pocas estatuas femeninas eran problemáticas. Por lo tanto, sólo era cuestión de cuándo este descontento se convertiría en una revuelta pública.¹⁶

En vez de conclusión: monumentomachia, crítica institucional participativa de la amnesia organizada y otras reflexiones

Los debates me inspiraron a proponer que este fenómeno debería denominarse “monumentomachia”, un término irónico que resuena con la historia del arte antiguo y la decoración plástica artística de los templos helénicos: se referiría a la histórica “batalla heroica” de las personas contra los polémicos monumentos declarados patrimonio cultural.¹⁷ Además, los debates públicos que cuestionan si los resultados de la Revolución de colores se podrían interpretar como arte de protesta me hicieron ir aún más lejos, a afirmar que este fenómeno introdujo una nueva articulación del concepto de crítica institucional renombrado y ya internalizado y apropiado: una especie de crítica multidireccional participativa con el objetivo de criticar la política cultural estatal centralizada con respecto al polémico patrimonio cultural nacional (en contraste con la naturaleza habitual de la crítica institucional en las artes, que se basa en

16— La coalición gobernante que ha estado en el poder desde 2008 está formada por dos grandes partidos de derecha, el VMRO-DPMNE (conformado principalmente por funcionarios de ascendencia cristiana-macedonia) y el DUI (conformado principalmente por funcionarios de la minoría musulmana-albanesa).

17— Suzana Milevska, “Colourful Revolution as Monumentomachia”, *TRACES*, Politecnico di Milano. Disponible en: <<http://www.traces.polimi.it/2016/06/10/colorful-revolution-as-monumentomachia/>>, consultado el 30 de agosto de 2016.



Sašo Stanojkovik, *Que coman monumentos*, 2014. Proyecto participativo de un múltiple de chocolate del arco del triunfo. Presentado en el marco del taller Monumentos participativos, con Chto Delat, Face to Face with Monument, Schwarzenbergplatz, Wiener Festwochen, Viena. Cortesía de Sašo Stanojkovik

prácticas artísticas individuales o grupales).¹⁸

Desafortunadamente, las nuevas iniciativas sociales se volvieron muy frágiles y fracasaron fácilmente en la lucha contra los grupos de interés neoliberales conservadores cuidadosamente diseñados que tergiversaron su fomento del territorio público como intereses sociales comunes. Los resultados de las intervenciones de la Revolución de colores en la primavera

18— El 12 de mayo de 2016, el artista macedonio Sašo Stanojkovik presentó una petición oficial al Ministerio de Cultura de Macedonia y a su Oficina de Protección del Patrimonio Cultural, solicitando la protección de las intervenciones de la Revolución de colores como “patrimonio cultural”. La iniciativa fue un comentario irónico acerca del hecho de que estas actuaciones públicas de revuelta colectiva y descontento por parte de los ciudadanos no estaban protegidas, al igual que los edificios modernistas que recibieron falsas fachadas neoclásicas.

de 2016 aún no son visibles y casi no hay nada que recuerde a los ciudadanos y visitantes de la gran batalla: una especie de contra-monumento, o al menos una placa, dedicada a las protestas, podría ser necesaria, pero esto sería en el ámbito de las macrohistorias. Al agregar adornos y columnas de estilo neoclásico y barroco a la arquitectura socialista-modernista y brutalista existente, Skopje 2014 borró otros fragmentos de memoria, como el pasado comunista y antifascista, por no mencionar las microhistorias subjetivas.¹⁹

Brad Evans y Henry A. Giroux en su libro *Disposable Futures* nos advirtieron cómo el régimen neoliberal normaliza la violencia, la agresión y la crueldad y cómo el neoliberalismo hace que las víctimas del espectáculo sean desechables y mercantiliza el espectáculo de la violencia implacable mientras nos la vende como un complemento a la educación o como entretenimiento.²⁰ La violencia del proyecto Skopje 2014 continúa teniendo lugar no sólo en el campo visual, sino también en los debates estéticos externos. Fue un ataque intolerable a nuestra concepción de democracia y arte, y su imposibilidad es frustrante, pero también despertó la conciencia de los ciudadanos sobre la importancia de luchar por el derecho a decidir cómo debe configurarse el espacio público común.

19— Véase la memorable declaración de Hélène Cixous: “La mujer debe meterse en el texto, al igual que en el mundo y en la historia, por su propio movimiento”, en Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa” [1975], en Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, eds., *Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, trad. de Leith Cohen and Paula Cohen, Houndmills, Macmillan Press, 1997, p. 347.

20— Brad Evans y Henry A. Giroux, *Disposable Futures The Seduction of Violence in the Age of Spectacle*, San Francisco, California, City Lights Publishers, 2015.

El museo mediado

Los museos y las galerías de arte nos entusiasman y nos animan a pensar de otra forma sobre el mundo. Sin embargo, hace tiempo que se reconoce que no siempre son accesibles para quienes los visitan. No todos pueden descifrar los significados de la cultura material. Por lo tanto, se ha prestado una considerable atención en el Reino Unido y en otros sitios a las ideas hermenéuticas de educación y aprendizaje en las que el conocimiento y la experiencia del individuo son la base desde la cual el museo intenta interpretar sus colecciones y su comprensión del mundo. A partir de esta teoría, los educadores y curadores intentan cerrar dicha brecha en el conocimiento, permitiendo que todos los que se acercan al museo y la galería se involucren intelectualmente con los objetos, narrativas y experiencias que ofrece el museo. Al mismo tiempo, se habla mucho en círculos académicos y museos sobre los sentimientos y cómo nos ayudan a aprender, pero ¿entendemos realmente cómo se involucran emocionalmente los visitantes con nuestras exposiciones? ¿Importa acaso? Aquí argumentaré que los sentimientos y las emociones han sido relativamente poco comprendidos en el sector de los museos y las galerías de arte tradicional y que debemos prestar más atención a éstos si queremos permitir que más personas se involucren con los museos. Analizaré casos de estudio para ver cómo se ha logrado esto utilizando las tecnologías tradicionales y modernas como formas de mediación entre el objeto o tema y el visitante.

El distanciamiento histórico y el mito de la historia y el arte imparciales

Planeo ver dos tipos diferentes de museos: aquellos que exhiben historia y los que muestran arte. En los primeros consideraré cómo los museos y las galerías median en las respuestas emocionales y, por sus metodologías de interpretación, excluyen a muchas personas de una participación plena en experiencias culturales relacionadas con el pasado histórico. Cuando estudiemos las galerías de arte, consideraré hasta qué punto el arte y los artistas tradicionales han sido estetizados y el compromiso emocional con ellos se ha vuelto difícil para muchas personas. Al mismo tiempo, consideraré el uso de nuevas tecnologías que a menudo se consideran medios para atraer a los visitantes y consideraré si éstas son siempre las mejores formas de mediar el museo, en especial cuando se trata de las respuestas emocionales que el museo desea obtener del visitante.

Los museos de historia

Las respuestas emocionales en los museos de historia generalmente son provocadas de forma deliberada por razones específicamente morales, éticas o políticas. La mayoría de los curadores de historia son producto de una disciplina cambiante que ha visto el giro a la narrativa como una forma de atraer a los públicos,¹ mientras suscriben la idea de que la historia que hacen en el museo es tanto verídica como imparcial, a menos que la estén utilizando deliberadamente con fines políticos o sociales, en cuyo caso pueden usar estrategias en el diseño que fomenten respuestas emocionales y una forma de memoria prostética,² que, a su vez, fomenta actitudes políticas, sociales

1— Eileen Ka-May Cheng, *Historiography: A Brief Guide*, Nueva York y Londres, Continuum Books, 2012, p. 130. Libro electrónico.

2— Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American*

o morales tanto del pasado como del presente. Muchos historiadores y curadores consideran este evitar la participación emocional como parte de su profesionalismo y suscriben una actitud tradicional en la que un historiador profesional adopta un enfoque desinteresado de la historia del pasado para contar una forma de verdad. Algunos historiadores en los museos temen que, si se ven afectados por las emociones, éstas se conviertan en “emociones impuestas”³ y pierdan su juicio independiente. Tales curadores creen que registran el pasado de una manera seria e imparcial diciendo una forma de verdad tal como la ven.

Aunque a veces sí están preparados para intentar provocar emociones en los museos, en general muchos profesionales de los museos adoptan un enfoque evolutivo de la idea de emoción.⁴ En otras palabras, consideran que algunas emociones son mejores que otras. La idea de un placer estético, divorciado del contexto histórico, a menudo es promovida por las galerías de arte, mientras que los museos de historia promueven sentimientos de empatía para provocar la compasión por los demás. Otras emociones, como la ira, el miedo y el disgusto que, después de una interpretación evolutiva, sugieren debilidad o primitivismo, se examinan y explican al visitante, pero rara vez se fomentan como respuesta del visitante. Sin embargo, en algunos museos de historia, estas emociones se motivan con fines políticos; veremos algunos ejemplos más.

Un ejemplo de un museo donde se evocan emociones indeseables o menos elevadas es el Museo Nacional Militar de Estambul, en su explicación de la masacre armenia por parte de los turcos en la primera parte del siglo xx. El gobierno turco niega que este evento haya sido un genocidio, de ahí que su

Remembrance in the Age of Mass Culture, Nueva York, Columbia University Press, 2004. Silke Arnold-de Simine, *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

3— Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008, pp. 2-3.

4— *Ibid.*, p. 3.

interpretación aquí sea una forma de defensa contra la narrativa tradicional armenia, ampliamente aceptada en Europa. Las paredes de una sala pequeña están cubiertas con fotografías en blanco y negro de cuerpos turcos mutilados. Desafían la visión occidental tradicional del victimismo armenio. Aquí los turcos son las víctimas. Las imágenes son grotescas e impactantes y, en lugar de reproducirlas, aquí hay algunos de los textos utilizados para describirlas:

Turcos masacrados al prender fuego en sus ingles y cortar sus rostros.

Niños masacrados en el camino...

Mujeres y niños masacrados por los armenios y fetos extraídos del vientre de sus madres en la aldea de Kars, en Subatán.

¿Cómo responden los turcos nativos a esto, aquellos que son instruidos por su gobierno para no creer las afirmaciones armenias?⁵ Las emociones se rigen aquí no sólo por el contexto cultural en el que están ubicadas, sino también por las nociones de lo que se espera que exhiban los museos. Las imágenes de atrocidades se vuelven aún más impactantes por la poca frecuencia con que se muestran tales fotografías en los museos, incluidos los militares. En este ejemplo, podemos ver que el museo decidió exponer imágenes que normalmente no se muestran y, por lo tanto, “transgredir” el orden evolutivo aceptado de las respuestas emocionales para alentar la ira (junto con la conmoción, el disgusto, la compasión y el horror), pero sólo en un contexto político regulado. Aquí no hubo necesidad de nuevas tecnologías, el impacto de las fotografías fue inmediato y más fuerte por ser tan simple.

Las tecnologías más sencillas son a menudo los mejores métodos para evocar las respuestas emocionales deseadas de

5— Analizo este caso de estudio con mayor profundidad en Sheila Watson, “Why do Emotions Matter in Museums and Heritage Sites?”, en Carla van Boxtel, ed., *Sensitive Pasts: Questioning Heritage in Education*, Oxford/Nueva York, Berghahn Publishers, 2016.

los visitantes. En el Museo de Historia Política de San Petersburgo, Rusia, los intentos por asimilar el estalinismo se encuentran en una sala que alguna vez albergó murales dedicados a la gran revolución comunista. La exposición se realiza de forma sencilla. Dondequiera que el visitante se mueve, se escucha un viento silbar evocando sentimientos de frío y desolación. Al mismo tiempo, el visitante paulatinamente toma conciencia de una proyección cambiante de torres de vigilancia y alambradas de púas sobre las piezas. Éstas se añaden a la sensación de amenaza en la sala, evocando así sentimientos de inquietud y ansiedad que afectan a los visitantes cuando miran objetos e imágenes que narran la historia del gran terror bajo Stalin. Como visitante, me alegré de dejar esa sala, ya que me provocaba emociones de temor y desesperación.

Las galerías de arte tradicional

Gran parte del arte moderno es visceral y no estético, pero deseo centrarme aquí en las formas de arte tradicional, como las pinturas expuestas en galerías tradicionales.

Mientras que los museos de historia curan con cuidado estas emociones, están menos obviamente mediadas dentro de la galería de arte, donde se entiende que las respuestas afectivas son moderadas por los juicios de los individuos basados en la experiencia y el conocimiento.⁶ Aquí el asco o el placer se experimentan a través de la lente de los juicios estéticos basados en la educación, la experiencia, el conocimiento y, en muchos casos, la clase y la riqueza. Aquí, el arte tradicional como la pintura se entiende a menudo como Kant nos exigió apreciarlo, de manera desinteresada, independientemente de su propósito

6— Jorge Otero-Pailos, Jason Gaiger, y Susie West, “Heritage Values”, en Susie West, ed., *Understanding Heritage in Practice*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2010, pp. 47–87, cit. en p. 56.

y de las sensaciones placenteras que produce.⁷ Las emociones son permisibles, pero sólo si son entendidas por medio del intelecto. La mayoría de las galerías de arte median las pinturas de manera tal que no permiten que las personas que no están familiarizadas con los géneros las comprendan y sientan las emociones del artista en ese momento. En esto siguen la visión tradicional de Dewey, quien en *Art as Experience*⁸ argumentaba que el arte era un “lenguaje universal” fuera de la cultura y que todo lo que se requería era un “encuentro abierto” entre el visitante y la obra de arte.⁹ Para Dewey, esto llevaría a un “encuentro emocional genuino” pero, como Freeland, sostengo que esto no es suficiente: necesitamos los antecedentes para tener el encuentro emocional con la obra de arte que el artista pretendía originalmente.

¿Qué pasa cuando miramos las pinturas de una manera diferente? exploremos *L'umana fragilità* [La fragilidad humana], ca. 1656, de Salvator Rosa.

Es una imagen impresionante de una madre y un niño amenazados por un esqueleto alado; una imagen que detiene a los visitantes a medida que avanzan por las galerías. Aquí está la historia en el sitio web del Museo Fitzwilliam:

En 1655 una peste devastadora arrasó Nápoles. El hijo de Salvator Rosa, Rosalvo, su hermano, su hermana, su esposo y cinco de sus hijos, todos murieron. La fugacidad de la vida humana era un tema recurrente en la pintura y el pensamiento del siglo XVII, pero para Rosa, en el año en que hizo esta pintura, el tema tuvo una trágica inmediatez. En una carta a su amigo Ricciardi aclara el efecto que esta aflicción múltiple tuvo en él: “Esta vez el cielo me ha golpeado de tal manera

7— Cynthia Freeland, *Art Theory: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 8.

8— John Dewey, *Art as Experience*, Nueva York, Minton, Balch and Company, 1934.

9— Freeland, *op. cit.*, p. 42.

que me muestra que todos los remedios humanos son inútiles y que el menor dolor que siento es cuando te digo que lloro mientras escribo”.

Uno puede imaginarlo llorando mientras pintaba *L'umana fragilità*.¹⁰

Sin embargo, el texto al lado de la pintura brinda poca de esta información. Se asumió que el visitante apreciaría la imagen sin la mediación del conocimiento del contexto. Tales actitudes son una forma de exclusión.

Se nos permite ver tales imágenes en galerías porque nuestra respuesta emocional estará mediada por convenciones dentro del arte. En el siglo XXI no se espera necesariamente que respondamos de forma tan visceral como lo hubiéramos hecho si hubiéramos sido devotos católicos romanos en el siglo XVII, en una época en que la peste y la muerte, especialmente de los niños, eran acontecimientos comunes.

Por lo tanto, la noción de violencia, dolor y sufrimiento en las galerías de arte es aceptada porque está silenciada por la convención. Rara vez provoca las llamadas emociones primitivas que lo inspiraron en primer lugar. Mientras tanto, la mayoría de los museos de historia tienden a centrarse en una narrativa imparcial, que rara vez comunica o fomenta las respuestas emocionales. Sólo en ciertos géneros de los museos de historia, como los que se centran en el genocidio o la victimización o en ciertas áreas políticamente curadas en los museos de historia, se nos anima a sentir. Sin una comprensión de los contextos emocionales del arte cuando fue concebido y pintado originalmente, no podemos entender mucho lo que hubiera conmovido a quienes vieron tales obras cuando fueron creadas. Sin esa sensibilidad, perdemos un elemento esencial para nuestra comprensión del arte en su momento. Al centrarnos en la estética y

10— Salvator Rosa (1615–73), *L'umana fragilità*, ca. 1656, óleo sobre tela, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido. Disponible en: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/collection_pages/italy_pages/PD_53_1958/TXT_SE-PD_53_1958.html>.

la noción de gusto, excluimos a muchos de participar en obras que, de lo contrario, apreciarían. Sin reconocer los contextos emocionales de todas las narraciones históricas, separamos a los públicos de formas importantes de entender el pasado. En todos los casos, el método de mediación es menos importante que el reconocimiento de que la emoción es necesaria.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

¿Quién necesita “estudios de exposiciones”?

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Si hay, de hecho, algo que podamos llamar “estudios de exposiciones”, es algo institucionalmente débil y bastante circunscrito. La mayoría de las veces, los “estudios de exposiciones” surgen como un apoyo bienvenido para otros cursos más vocacionales. Éste es el caso, por ejemplo, del Departamento de Exposiciones y Estudios Curatoriales de la School of the Art Institute of Chicago, de la maestría en Estudios de Museos y Exposiciones de la University of Illinois en Chicago, o de la maestría en Estudios de Exposiciones en la Liverpool John Moores University en el Reino Unido. Todos ellos se centran fundamentalmente en exposiciones de arte contemporáneo. El curso que dirijo en Central Saint Martins en Londres, una maestría de investigación en Estudios de Exposiciones, es el único, que yo sepa, que se especializa en estudiar las exposiciones como un problema tanto histórico como filosófico, sin un componente de praxis curatorial vinculado a ello. Sin embargo, me apresuro a agregar que esto no significa un respaldo, que ser “el único” no es algo de lo que se pueda estar orgulloso si su existencia no es necesaria. Si bien enseño estudios de exposiciones y necesariamente contribuyo de esa manera a conformar este campo, este texto responde a algunas de mis preocupaciones acerca de la forma en que se está “perfilando”.

El atractivo de las exposiciones como un campo de “estudios” —de la manera inaugurada por los “estudios de área” y popularizada por otros muchos discursos académicos contruidos temáticamente, tales como “estudios culturales”, “estudios de género”, “estudios de animales”...— sugiere implícitamente un rechazo crítico de la disciplinarietà o, al menos, una capacidad de funcionar a través de las fronteras

disciplinarias.¹ Sin embargo, dado que las restricciones disciplinarias más inmediatas para el estudio de las exposiciones no provendrían históricamente sólo de la historia del arte, sino tal vez más directamente de los “estudios de museos” o de los “estudios curatoriales”, la voluntad de “desdisciplinar” aún más este conocimiento pareciera paradójicamente envuelto con un deseo de una mayor diferenciación disciplinaria. Como tal, es un movimiento que exige un cierto escrutinio; en lo que sigue, examino la negociación de estas fronteras.

El primer problema es, por supuesto, la naturaleza esquiva de lo que es “una exposición”. Si (como pretendemos pensarlas en Central Saint Martins) las exposiciones son momentos en los que el “arte” se encuentra con sus “públicos” y nos mantenemos conscientes, por un lado, de la historia problemática de cómo se han construido el “arte” y los “públicos” en relación con el poder, y por otro lado, de su continua resistencia para ser fácilmente subsumidos bajo tales construcciones categoriales, entonces la pregunta permanece recalcitrantemente sin solución. Unos “estudios de exposiciones” que comienzan a partir de esa pregunta se comprometen de forma permanente a la especulación crítica sobre ellos. Pero incluso si aceptamos una definición de trabajo, de “sentido común” de las exposiciones, la dificultad no desaparece. Las exposiciones son resistentes a la investigación académica y a la evaluación retrospectiva. Son de corta duración, tienen lugar en lugares específicos, y cuando itineran, se transforman inevitablemente a medida que lo hacen. Si la “experiencia” de una exposición es una parte esencial de lo que son, dar cuenta de las múltiples y cambiantes experiencias después del hecho es una tarea ingrata e imposible.²

—

1— Sobre la proliferación de “estudios” y su relación con la “disciplina”, véase el número especial de *Revue d'anthropologie des connaissances*, “Les Studies à l'étude”, vol. 11, núm. 3, 2017/3.

2— A este respecto, concuerdo con buena parte de la revisión un tanto poco generosa de Brandon Taylor de los *Spaces of Experience* de Charlotte Klonk, que intentó lograr tal hazaña, véase “Here, Too, Confusion Reigned”, *Oxford Art Journal* 33, núm. 2, 2010, pp. 249–252.

Recurrir al análisis formal se hace difícil por el hecho de que documentarlas fielmente resulta arduo. Además, en su mayor parte, han sido documentadas de forma escasa y errática y sólo el reciente crecimiento del interés en ellas está empezando a cambiar este hábito.³ Por lo tanto, no es sorprendente que hasta hace poco la mayoría de la literatura sobre exposiciones haya sido llevada a cabo por críticos más que por historiadores del arte. De hecho, el propio género de la crítica de arte surge como el tipo adecuado de respuesta a las exposiciones públicas de arte. Pero en la medida en que el “complejo expositivo” —el conjunto de disciplinas y técnicas de exposición que simultáneamente ordena los objetos para el examen público y al público que los examina— se mantuvo como un fondo sin escrutinio, las críticas continuaron prestando mucha menos atención a la forma de la exposición que a las obras de arte individuales.⁴ Tal vez sea apropiado, entonces, que debamos a Lawrence Alloway, quien consideraba la crítica como “historia del arte a corto plazo”,⁵ una de las primeras obras que se pueden adjudicar retrospectivamente a este campo emergente con *From Salon to Goldfish*, su historia de la Bienal de Venecia.⁶ Allí, ofrece una justificación convincente para el estudio de las exposiciones:

3— Véase W. Grasskamp, “To Be Continued: Periodic Exhibitions (*documenta*, for Example)”, en *Landmark Exhibitions, Tate Papers* 12, otoño de 2009. Disponible en: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/to-be-continued-periodic-exhibitions-documenta-for-example>>, así como el estudio *Folding the Exhibition* publicado por el MACBA: <<https://www.macba.cat/es/essay-folding-the-exhibition>>, consultado el 5 de noviembre de 2018.

4— Al respecto, véase Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985. Utilizo “complejo expositivo” en el sentido desarrollado por Tony Bennett, *The Birth of the Museum*, Oxford, Routledge, 1995.

5— James L. Reinish, “An Interview with Lawrence Alloway”, *Studio International* 186, núm. 958, septiembre de 1973, p. 63.

6— Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to Goldfish*, Nueva York, Graphic Society Ltd., 1968.

Tendemos a relacionar [las obras de arte] con el humanismo más que con el área competitiva de las ferias y espectáculos [...] Hemos optado por las obras de arte como símbolos de permanencia en lugar de estructuras complejas sujetas a numerosas interpretaciones. Sin embargo, el arte es física y conceptualmente móvil, lo que significa que se puede ver en varios contextos. Como está sujeto a la red de comunicaciones de nuestro tiempo, físicamente y en términos de los procesos reproductivos, parte de la solidez talismánica del arte se ve reducida por el crecimiento de la conectividad. Una obra que se ejecutó para una capilla y que allí permanece, puede estar conectada con menos obras de arte y entornos que una obra portátil... Hay muchos estudios sobre artistas, escuelas de arte, medios e iconografía, pero no se ha escrito mucho sobre la distribución del arte. Los grupos que los artistas formaron en el pasado para organizar su propia profesión han sido investigados a fondo, pero sus medios más recientes de contacto con un público cada vez más grande han sido menos examinados. La tendencia es estudiar la obra de arte como un objeto, en lugar de como parte de un sistema de comunicaciones.⁷

En vez del enfoque tradicional de la historia del arte en las circunstancias que rodearon la producción de la obra, Alloway aboga por acercarse a la obra de arte a través de sus encuentros variables y definitorios con sus públicos.⁸ Esto es acorde a la visión de Alloway del arte como una red existente dentro de un

7— *Ibid.*, pp. 14-15. Vale la pena observar cómo el relato de Alloway va en contra de otra tradición más nostálgica que abarca desde Quatrèmere de Quincy a través de Paul Valéry a algunas defensas contemporáneas de la especificidad de sitio para las cuales la “movilidad” del arte siempre supone algún tipo de pérdida (de su “propio” hogar, de sus raíces, de sus vínculos sociales, etcétera).

8— Éste fue, por supuesto, un objetivo compartido por la historia social del arte; un caso un tanto diferente que presenta de manera convincente Donald Preziosi en “The Question of Art History”, *Critical Inquiry* 18, núm. 2, invierno de 1992, pp. 363-386.

“sistema de comunicaciones” mayor,⁹ pero, de forma significativa para nuestros propósitos, también deja claro que estudiar la exposición es importante o interesante porque nos permite expandirnos hacia afuera desde la obra de arte, pensar en el arte como algo *otro, o más que* un objeto (artístico). Y es esta ampliación del alcance lo que parece requerir una transgresión de las fronteras disciplinarias.

Sin embargo, mucho ha cambiado desde que Alloway publicó su trabajo pionero en 1968. A raíz de la proliferación de cursos académicos sobre curaduría en la década de 1990, el estudio de exposiciones ha recibido una atención sin precedentes. La mayoría de las obras significativas para la historia del arte existentes hasta entonces se agruparon alrededor del siglo XIX, la época de la aparición de las instituciones expositivas públicas.¹⁰ La escritura museológica, si bien era más abundante, prestaba escasa atención a las exposiciones específicamente artísticas y las líneas más críticas asociadas con las museologías nuevas o críticas, había tendido a desviar la mirada del museo.¹¹ A lo anterior, podríamos agregar el género de libros destinados a ilustrar las técnicas de exhibición que a menudo se ubicaban dentro de la arquitectura o el diseño a lo largo de la línea entre las aplicaciones comerciales y académicas.¹² En este contexto, la publicación en 1976 de *Inside the White Cube* de Brian O’Doherty constituye un momento decisivo, que problematiza el “complejo de exposiciones” de las instituciones de

9— Véase también Lawrence Alloway, “Art and the Communications Network”, *Canadian Art*, núm. 100, enero de 1966.

10— A este respecto, la obra de Martha Ward, Patricia Mainardi, Stephen Bann, T.J. Clark y Timothy Mitchell amerita una mención especial.

11— La antología editada por Ivan Karp y Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1991, amerita una mención especial.

12— De George Nelson, *Display*, Nueva York, Whitney Publications, 1953, es tal vez el ejemplo más claro a este respecto, pero el género es mucho más amplio (aunque no siempre tan brillante). Sobre la menguante atención a este género, véase Martin Beck, “The Exhibition and the Display”, en L. Steeds, ed., *Exhibition*, Cambridge, The MIT Press, 2014, pp. 27–33.

arte contemporáneo, la novedad de esta intervención justifica su atractivo duradero.¹³

Pero a medida que el perfil *autoral* de los curadores ha crecido a la par de su academización, así también el interés por las exposiciones.¹⁴ Entendida en sí misma como un medio artístico, la exposición se ha convertido cada vez más en el foco de la crítica de arte contemporánea, a veces a expensas de las obras de arte individuales. Las monografías sobre exposiciones ahora son rutinarias. Los primeros trabajos importantes como *The Avant Garde in Exhibition* de Bruce Altshuler y *The Power of Display* de Mary Anne Staniszewski abrieron el camino para los estudios históricos de arte de naturaleza arrolladora, como *El montaje expositivo como traducción* de Isabel Tejada o *Spaces of Experience* de Charlotte Klonk, o centrados sobre autores, periodos o instituciones específicos, tales como *The Modern Eye* de Kristina Wilson.¹⁵ Como género, ha demostrado ser lo suficientemente atractivo como para incluir la publicación de antologías de lujo ilustradas.¹⁶ Las primeras antologías tempranas, como *Thinking About Exhibitions* y *Visual Display*, también han abierto el camino para reflexiones más teóricas sobre

13— Véase B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, Lapis Press, 1986. Los ensayos que conforman este libro fueron publicados en *Artforum* diez años antes, en 1976.

14— Sobre la transición de curador a autor, véase N. Heinrich y M. Pollack, "From Museum Curator to Exhibition Auteur. Inventing a singular position", en R. Greenberg, B. Ferguson, y S. Nairne, eds., *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, pp. 231-250.

15— B. Altshuler, *The Avant Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Nueva York, Abrams, 1994; M. A. Staniszewski, *The Power of Display*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998; I. Tejada, *El montaje expositivo como traducción*, Madrid, Trea, 2006; C. Klonk, *Spaces of Experience*, New Haven, Yale University Press, 2009; K. Wilson, *The Modern Eye*, New Haven, Yale University Press, 2009.

16— B. Altshuler, *Exhibitions that Made Art History*, vols. 1 y 2, Londres, Phaidon Press, 2008 y 2013; J. Hoffmann, *Show Time*, Nueva York, Thames and Hudson, 2014.

la forma de exposición.¹⁷ A pesar de mi sesgo necesario, creo que es justo sugerir que la serie de historias de exposiciones producida por mis colegas de *Afterall* constituye el esfuerzo más sostenido para navegar la línea entre la atención al carácter histórico y social de exposiciones en particular y la reflexión teórica que permanece menos comprometida con la historia del arte. Esta proliferación de literatura se ha visto acompañada por un flujo constante de proyectos de investigación, artículos, tesis doctorales, conferencias, simposios... Y a todo lo anterior, debemos agregar un creciente interés de parte de las instituciones por la revisión de sus archivos de exposiciones y, en algunos casos afortunados, por hacerlos más accesibles, una tendencia que se ha desarrollado en conjunto con el entusiasmo en curso por reconstruir o volver a montar ciertas exposiciones.

Pero por muy abundantes que sean estas publicaciones, también son lo suficientemente heterogéneas como para sugerir tensiones dentro de este campo emergente de “estudios”, incluso aunque en su mayor parte hayan permanecido implícitos. De hecho, la ampliación del enfoque por la que abogaba Alloway no ha sobrevivido a este auge en la literatura. De esta manera, por ejemplo, en la introducción al influyente tomo *Thinking About Exhibitions*, ya mencionado, los editores se distanciaron explícitamente de las preocupaciones museológicas, defendiendo un estudio específico de una exposición sobre la base de que:

La literatura relacionada con los museos tiende a minimizar los casos de protesta y escándalo y, a menudo, aísla las implicaciones del entorno arquitectónico o espacial. El discurso también ignora los sitios y formas cada vez más variados para construir, experimentar y comprender exposiciones fuera de

17— L. Cooke y P. Wollen, eds., *Visual Display: Culture Beyond Appearances*, Seattle, Bay Press, 1995; R. Greenberg, B. W. Ferguson y S. Nairne, eds., *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996. Las aportaciones más recientes al respecto incluyen: L. Steeds, ed., *Exhibition*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2014, y J. Voorhies, *Beyond Objecthood*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2017.

los museos. Una tendencia a enfatizar las características aparentemente fijas de las exposiciones permanentes ha desviado la atención de la cantidad y diversidad cada vez mayor de exposiciones temporales y las relaciones estructurales e históricas de estos eventos más efímeros con las exposiciones a largo plazo.¹⁸

Por lo tanto, la exposición aquí no ofrece un alejamiento del objeto artístico, sino un acercamiento del museo. Pero, además, si el discurso sobre el museo tiende a minimizar los casos de “protesta y escándalo”, se nos alienta a leer la exposición temporal precisamente como el lugar de esos casos. La exposición temporal se presenta como más socialmente transgresora (escándalo) y políticamente activa (protesta), de lo que el museo puede permitirse. La exposición es diversa y efímera, erigiendo, por así decirlo, su propio sitio; la exhibición del museo es fija, permanente y rígidamente restringida por su entorno arquitectónico. Aquí, como suele ser el caso, el lenguaje vacila entre el uso metafórico y el literal, por lo que se puede decir que los atributos arquitectónicos representan, digamos, los políticos. Estas premisas sutiles informan sobre una gran cantidad de literatura sobre exposiciones y, por extensión, sobre los expositores, los curadores *freelance* o independientes, cuya libertad o independencia, por supuesto, no está garantizada por su condición de subcontratado. Este rechazo simultáneo de inquietudes museológicas junto con la reivindicación del curador como una figura singularmente capaz de “escapar” de la institución desde dentro no ha sido más que ambiguo, se asemeja a un tropo temprano de Greenberg sobre la vanguardia que escapa de la sociedad burguesa. Entre otras cosas, ha permitido que los objetivos socialmente transgresores y políticamente activos de la llamada Nueva Museología, que buscan la transformación general de la institución, se eliminen en gran medida del currículo de los cursos de estudios curatoriales.

—

18— Greenberg, Ferguson y Nairne, eds., *op. cit.*, p. 2.

Por lo tanto, antes de recurrir a ellos, me gustaría pensar en sus precedentes tempranos, los cursos de museología, que fueron motivados no sólo por el deseo de establecer “estándares profesionales”, sino, con frecuencia, también por el deseo de cuestionar y romper con las convenciones institucionales. Los debates tempranos sobre la necesidad de diferenciar entre la museografía —como las habilidades técnicas y prácticas necesarias para el trabajo de museo— y la museología —que tomó la institución del museo como objeto de estudio y reflexión crítica— revelaron esta necesidad de apartarse de la mera transmisión de las formas de trabajo del momento. Ya en la década de 1920, pero con un renovado impulso después de la segunda guerra mundial, se propuso que la capacitación de los profesionales de los museos no se realizara en el propio museo, donde los métodos, hábitos y políticas de una institución en particular se naturalizarían, debilitando la imaginación institucional de los estudiantes, sino en la universidad, donde un enfoque teórico que permitía una reflexión más especulativa sobre la institución, podría complementarse con colocaciones ocasionales y visitas a diferentes entornos profesionales.¹⁹

Si bien el trabajo de Georges-Henri Rivière en París se asocia a menudo con este deseo de renovar la práctica museística, estas propuestas han cobrado fuerza inicial no en los centros metropolitanos de Europa o América del Norte, sino en América Latina y Europa del Este.²⁰ La Facultad de Filosofía y Letras de la

19— Véase J.P. Lorente, “The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology”, *Museum Management and Curatorship*, vol. 27, núm. 3, 2012, pp. 237-252; H. G. Rodeck, “The Role of the University in Education Towards Museum Careers”, *Curator*, Nueva York, vol. IV, núm. 1, 1961; L. Teather, “Professionalization and the Museum”, en M. S. Schapiro y L. W. Kemp, eds., *The Museum: A Reference Guide*, Greenwood, N.J., Greenwood Press, 1990, pp. 299-328, y el número especial “Staff Training” de *Museum International*, vol. 39, núm. 156, 1987/4.

20— Véase Lorente, art. cit. Georges-Henri Rivière, entonces director de ICOM, creó e impartió el *Cours de muséologie générale contemporaine* a estudiantes de posgrado en las universidades de París I y París IV a partir de 1970, véase G.-H. Rivière, *La museología*, Madrid, Akal, 1993.

Universidad de Buenos Aires ofreció cursos de museología desde 1923, seguidos rápidamente por otros similares en Río de Janeiro desde 1938, y en la escuela influyente de Brno (Checoslovaquia) se estableció una cátedra de museología a principios de 1922. Ésta no es una mera cuestión de interés académico, dado que parte de la necesidad de repensar el museo surgió de la sensación de que una institución diseñada en Europa en el siglo XIX no satisfacía las necesidades de las comunidades de otros lugares y que la mera propagación de este modelo no era compatible con proyectos decoloniales más amplios.²¹

Y, sin embargo, desde 1969, a Georges-Henri Rivère e Yvonne Oddon en las oficinas de París del Consejo Internacional de Museos (ICOM) se les encomendó la elaboración de un plan de estudios estándar para los profesionales de los museos con la intención de que la UNESCO pudiera finalmente apoyar una red de centros de formación distribuidos en todo el mundo, un proyecto que se realizó de forma parcial.²² Para 1966, se consideraría que la división entre museografía y museología había sido sublimada por el establecimiento en la Universidad de Leicester, en la Gran Bretaña, de la Escuela de “Estudios de Museos”. Este nuevo modelo de formación reforzó la idea de que mejorar el trabajo de los museos requería no sólo un refinamiento de técnicas y métodos, sino una comprensión teórica de la institución en sí, una reflexión sobre los objetivos e intereses del museo. Esto significaba que ir más allá de sus especialidades

21— Al respecto, la Mesa Redonda de Santiago de Chile in 1972 fue un momento clave. Véase *Round Table on the Role of Museums in Today's Latin America*, Santiago de Chile, 30 de mayo de 1972, traducida y publicada como “Basic Principles of the Integral Museum”, en *Museum International, Special Issue Key Ideas in Museums and Heritage (1949-2004)*, vol. 66, núms 1-4, 2014, pp. 175-182 [las resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972 se encuentran disponibles en: <http://www.bermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf>].

22— El primer borrador del plan de estudios estuvo listo en 1971 y se discutió en la asamblea general del ICOM en Grenoble, véase P.J. Boylan, “Museum training: a central concern of ICOM for forty years”, *Museum*, vol. 34, núm. 156, 1987/4, pp. 225-230.

disciplinarias particulares (de la biología a la historia o el arte contemporáneo) requería que los trabajadores de los museos se educaran en “cada uno de los aspectos” de una institución museística. Significativamente, se consideró que esto era una necesidad más apremiante a medida que los papeles institucionales dentro del museo se diferenciaban y se especializaban. Geoffrey Lewis, entonces director de la School of Museum Studies en Leicester, escribió en 1987:

¿Debería la formación en estudios de museos abarcar ahora todas las especialidades involucradas, así como las muchas disciplinas tradicionalmente asociadas con los museos? ¿O debería la formación compartimentar las muchas especialidades que comprende el trabajo de museo en lugar de abarcar toda la operación? El trabajo en el museo es un trabajo en equipo y, para proporcionar cohesión dentro del museo como institución, sus miembros deben conocer y comprender no sólo su propio papel, sino también el de sus colegas. El mismo argumento también se aplica a la cohesión del profesional del museo en general. Existe un cuerpo de conocimiento distinto relacionado con el fenómeno de los museos y los profesionales de los mismos, independientemente de su función, deben ser conscientes de esta teoría y desarrollar su práctica en consecuencia.²³

Es sorprendente, entonces, que a principios de la década de 1990 los curadores de arte contemporáneo se pusieran al margen para establecer una ruta de formación completamente diferente.²⁴

23— G. Lewis, “Editorial: Why train museum staff?”, *Museum*, vol. 34, núm. 156, 1987/4, pp. 219-220, p 220. No pretendo sugerir aquí que estos objetivos se cumplieran a cabalidad.

24— Es a partir de finales de 1980 que los cursos curatoriales comenzaron a proliferar. Para enumerar sólo algunos por año de fundación: MAGASIN-CNAC, Grenoble (1987); Bard College, Annandale-on-Hudson (1990); Royal College of Art, Londres (1992); Fundación De Appel, Ámsterdam (1994); Goldsmiths College, Londres (1996); CCAC Wattis Institute, San Francisco (1999); Columbia University y Whitney Museum, Nueva York (2002). Si bien hoy se ha expandido la geografía

De hecho, los “estudios curatoriales” son un tanto erróneos: casi sin excepción los cursos sobre “estudios curatoriales” no se refieren a la formación curatorial *a secas* —que habría sido la misión anterior de los “estudios de museos”— sino a la formación de curadores “de arte contemporáneo”. Existe una sensación generalizada de que, al establecer estos cursos, lo que estaba en juego no era tanto una oposición explícita a los estudios de museos sino un cierto olvido. De esta manera, por ejemplo, el curso curatorial en la École du MAGASIN establecido en 1987 describe la razón de su fundación de la siguiente manera:

[La École du MAGASIN] proporcionó el entorno institucional de un centro de arte para un nuevo tipo de programa pedagógico, que conocía las escuelas de pensamiento nacientes vinculadas a la curaduría contemporánea. Hasta ese momento había pocos programas de este tipo relacionados con la curaduría contemporánea en general. En Francia, por ejemplo, no había un campo de estudio oficial sobre el tema, la curaduría sólo podía aprenderse por experiencia.²⁵

Lo que ellos llaman “curaduría contemporánea en general” se refiere más precisamente a la curaduría de arte contemporáneo. De hecho, a continuación mencionan a Harald Szeemann como el modelo de curador que pretendían formar, sin mencionar las rutas museológicas disponibles para la formación, que en Francia en ese momento habrían incluido por lo menos la École du Louvre establecida mucho tiempo atrás.²⁶

—

de estos cursos, su anteproyecto fue en buena medida un asunto del norte de Europa y Estados Unidos.

25— Disponible en: <[http://www.magasin-cnac.org/uploads/Brochure_Ecole_EN_2016%20\(1\).pdf](http://www.magasin-cnac.org/uploads/Brochure_Ecole_EN_2016%20(1).pdf)>, consultado el 19 de octubre de 2018.

26— La École du Louvre se fundó en 1882 y, a finales de la década de 1980, había ampliado su área de cuestiones prácticas y de gestión para incluir más enseñanzas museológicas y teóricas, que abarcaban al arte contemporáneo. El famoso *Cours de muséologie générale contemporaine* de Georges-Henri Rivière en la Université de Paris I entre 1971 y 1982, establecido con el apoyo de

Esta sensación de que los estudios de los museos no respondían a la necesidad de los curadores de arte contemporáneo no era exclusiva de Grenoble. Al describir la génesis de la “Maestría en Administración de Artes Visuales: Curaduría y Comisión de Arte Contemporáneo” en el Royal College of Art, su primera directora, Theresa Gleadowe, explica de manera similar que fue financiada conjuntamente por la RCA y el Arts Council de Gran Bretaña para “llenar un vacío percibido en la formación de curadores de arte contemporáneo”, a partir de las experiencias de la vía curatorial del Programa de Estudio Independiente de Whitney en Nueva York y, de hecho, la École du MAGASIN en Grenoble.²⁷

Desde entonces, los cursos de curaduría de arte contemporáneo se han vuelto omnipresentes, ocultando la cuestión de su necesidad.²⁸ Sin embargo, su especificidad epistémica está lejos de quedar establecida. Si hay una virtud en ellos, podría residir, precisamente, en su obstinada resistencia a “establecerse”, con el énfasis puesto con frecuencia en el aprendizaje de una “teoría crítica” concebida ampliamente junto con un trabajo más práctico, que a menudo incluye el montaje colectivo de una exposición. De esta manera, por ejemplo, el ejemplo bastante típico del curso del Royal College of Art, ahora renombrado como maestría en “Curaduría de Arte Contemporáneo” (excluyendo del título cualquier mención a “administración”), incluye en el momento de escribir este artículo siete distintas

la UNESCO, fue fundamental para ampliar este enfoque. Véase Dominique Poulot, “The French Museology”, en D. Poulot y I. Stankovic, eds., *Discussing Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*, París, sitio web de HICSA, en línea desde octubre de 2017, pp. 7–30.

27— Theresa Gleadowe, “Curating in a Changing Climate”, en Gavid Wade, ed., *Curating in the 21st Century*, Walsall, The New Art Gallery, 2000, pp. 29–40, cit. en p. 29.

28— Algo que bien se percibe en L. Markopoulos, ed., *Great Expectations: Prospects for the Future of Curatorial Education*, Londres, Koenig Books, 2016, y en P. O'Neill, L. Steeds y M. Wilson, eds., *The Curatorial Conundrum. What to Study? What to Research? What to Practice?*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2016.

unidades en su currículum. Junto con el curso común a toda la Escuela de Artes y Humanidades (que proporciona un programa de estudios de humanidades de concepción amplia), se ofrece a los estudiantes Estudios críticos e históricos, Pensamiento curatorial, Práctica curatorial, Investigación en la práctica, un Proyecto de posgrado (que por lo común consiste en una exposición organizada de manera colectiva) y un Proyecto o disertación de investigación independiente. Al mantener las unidades tan poco definidas, se da suficiente flexibilidad para incluir tanto los cambios a lo largo del tiempo como la diversidad de acercamientos a la práctica, atravesadas por un énfasis puesto en la “teoría”, que no es siempre o principalmente una “teoría de la curaduría”. En la Gran Bretaña, éste es un plan de estudios que se parece más a todos los cursos de Bellas Artes basados en talleres.

De hecho, la genealogía del nuevo curador se ha construido de forma recurrente sobre la base de una creciente afinidad con la práctica artística. La cuestión de si los curadores son artistas o si los artistas pueden ser curadores es muy posible que esté sobrerrepresentada en la literatura. Más aún si tenemos en cuenta que, a raíz del arte conceptual, la cuestión ha quedado resuelta por largo tiempo: cualquier cosa y todo (incluso, por supuesto, una exposición) puede ser arte (por lo menos en principio).²⁹ Muy a menudo, el surgimiento del curador de arte contemporáneo, entendido como una figura “nueva” que rompe con la confianza en los estudios de museos y con las convenciones profesionales más antiguas, se explica como el resultado de “ponerse al día” con la práctica artística en general y una internalización de la llamada “crítica institucional” en particular.³⁰ Entendida de esta manera, la práctica curatorial crítica

29— Esto no quiere decir que prestar atención a las exposiciones curadas por artistas o a exposiciones como obras de arte no pueda ofrecer ideas brillantes, como lo atestiguan los libros de Elena Filipovic, ed., *The Artist as Curator*, Milán, Mousse Publishing, 2017, y Alison Green, *When Artists Curate*, Londres, Reaktion Books, 2018.

30— Véase, por ejemplo, J. Hoffmann, “The Curatorialization of Institutional

ha surgido como un canon en proceso que, al igual que la institución a la que critica, es en gran parte masculina y en gran medida basada en el Norte Global, permitiendo un modo de (auto)historización basado en la transmisión directa e influencia que puede parecer autorreferencial y circunscrita de manera miope. Éste es un problema no sólo porque el proceso de cano-nización en sí mismo fue parte de lo que la crítica institucional buscaba desafiar,³¹ sino porque sirve para establecer un binario artificial entre artistas y trabajadores de museos, en el que la crítica circula sólo en una dirección y que los curadores pueden navegar sólo después de establecer una “zona autónoma” fantasmática dentro de la institución. Se acabó el compromiso con una comprensión holística de la institución.³²

Me gustaría volver ahora a nuestra pregunta inicial. Si, como Alloway sugirió, deberíamos pensar en el arte más allá de los límites del *objeto* artístico, es decir, deberíamos pensar en el arte *en* exposición, que surge a medida que se encuentra con sus sucesivos públicos y se conecta con redes más amplias, entonces el peligro es que, al convertir la exposición en el objeto artístico en sí, esos límites simplemente se restablecen a un nivel diferente. Unos Estudios de Exposiciones concebidos como auxiliares de los Estudios Curatoriales tienen mayor riesgo de caer en esta trampa.³³ Los malos hábitos de la his-

Critique”, en John C. Welchman, ed., *Institutional Critique and After*, Zürich, JRP/Ringier, 2006, y Paul O’Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2012.

31— Al respecto, véase Gerald Raunig y Gene Ray, “Preface”, en G. Raunig y G. Ray, eds., *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, Londres, MayFly Books, 2009, xv.

32— Esto puede tener efectos complicados, como la actual ola de interés en la tematización de la “pedagogía” en el nivel curatorial, la mayoría de las veces sin efectos duraderos o una participación directa por parte de los departamentos educativos. Esta retirada al nivel temático se describe en J. Graham, V. Graziano y S. Kelly, “The Educational Turn in Art. Rewriting the Hidden Curriculum”, *Performance Research*, vol. 21, núm. 6 (2016) pp. 29–35.

33— Ésta ha sido una preocupación constante y tema de muchas conversaciones en Central Saint Martins y, de hecho, mi colega Lucy Steeds ha escrito sobre

toria del arte antiguo pueden volver por la puerta de atrás, con el curador colocándose a la perfección en el espacio que dejó vacío el artista romántico y una canonicidad ciega al poder restaurada a su antigua gloria. Esto es particularmente peligroso dada la naturaleza de por sí canonizante de las propias exposiciones. A pesar del hecho de que, como nos gusta decirles a nuestros estudiantes en Central Saint Martins, los Estudios de Exposiciones son un “nativo global” (lo cual es realmente sólo una forma elegante de decir que entran en juego después de los estudios poscoloniales), esto apenas se ha reflejado en la literatura de este campo.³⁴

De esta manera, por ejemplo, la antología en dos volúmenes de Bruce Altshuler, *Exhibitions that Made Art History*, altamente informativa y profusamente ilustrada, incluye un total de cuarenta y nueve exposiciones, de las que todas menos cuatro han tenido lugar en Europa o los Estados Unidos, una proporción que es apenas más equilibrada que la igualmente lujosa *Show Time* de Jens Hoffmann.³⁵ Entendidos de esta manera, los Estudios de Exposiciones se convierten en un subgénero de la historia del arte tradicional, de modo que al dejar las narrativas históricas del arte dominante intactas, se presta atención académica a aquellas exposiciones que, de hecho, *hicieron* la historia del arte como la conocemos. Las metodologías históricas del arte permanecen intactas y la historia del arte se expande proporcionándole una subhistoria de “exposiciones innovadoras” y curadores disidentes que refuerzan el sentido existente de lo

este peligro en otros lugares en términos que comparto ampliamente, véase L. Steeds, “What is the Future of Exhibition Histories? Or Towards Art in Terms of its Becoming Public”, en O’Neill, Steeds y Wilson, eds., *op. cit.*, pp. 16-25.

34— Catalina L. Imizcoz, quien se graduó del curso en 2016, ha publicado una versión modificada de su tesis, que se centra precisamente en este tema, véase “Extending the Study of Exhibitions across Geographies”, *Caiana*, vol. 1, núm 10, 2017. Disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=257&vol=10 e>.

35— Véase Altshuler, *Exhibitions that Made Art History*, *op. cit.*, vols. 1 y 2; Hoffmann, *op. cit.*

que constituía “lo nuevo” y el “genio” en cualquier momento dado.³⁶ Si esto es lo que los Estudios de Exposiciones pueden aportar al campo, no estoy segura de que realmente haya necesidad de ellos.

A pesar de todo esto, no descartaría, o aún no, el valor de los Estudios de Exposiciones. Pero debemos deshacernos de cualquier deseo de una comprensión de “sentido común” de lo que es una exposición. Lo que consideramos que es el sentido común suele estar dirigido a mantener el *statu quo*, unos Estudios de Exposiciones que sean verdaderamente un “nativo global” no es compatible con ese objetivo.³⁷ A principios de la década de 1970, los trabajadores de los museos del Sur Global se negaron a aceptar nociones de sentido común del museo, promoviendo un ejercicio en la imaginación institucional que transformó el rango de lo que era posible, permitiendo que se concibieran otros tipos de museos, aunque no siempre se hicieran realidad.³⁸ Los Estudios de Exposiciones que he intentado defender no son indiferentes a esta historia, pero se entienden en alianza transgeneracional y transdisciplinaria con ellos. Parten de la idea de que no hay nada evidente

—

36— Véase Bruce Altshuler, “A Canon of Exhibitions,” *Manifesta Journal*, núm. 11, 2011, en respuesta a la desestimación de Michael Brenson de *Magiciens de la terre* sobre la base de la falta de “calidad” de sus contenidos, Altshuler sugiere que la exposición en su conjunto, en lugar de su contenido, puede proporcionar el estándar de “calidad”, sin que se vea afectada la necesidad de un juicio jerárquico de “calidad”. Una respuesta precisa a esta posición la ofrece, en la misma edición de la revista, Simon Sheikh, “On the Standard of Standards, or Curating and Canonization”, *Manifesta Journal*, núm. 11, 2011.

37— El problema con el “sentido común” lo aclara Errol Lawrence en “Just Plain Common Sense: The Roots of Racism”, en Centre for Contemporary Cultural Studies, *The Empire Strikes Back. Race and Racism in 70s Britain*, Londres, Routledge, 1982, pp. 47-94.

38— La Mesa Redonda del ICOM de 1972 en Santiago de Chile es un momento decisivo a este respecto. He escrito en otra parte sobre el ocultamiento de esta historia desde los estudios curatoriales, véase Yaiza Hernández Velázquez, “Imagining Curatorial Practice after 1972”, en P. O’Neill, L. Steeds y M. Wilson, *Curating after the Global. Roadmaps for the Present*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2019.

en las exposiciones. No están necesariamente organizados por museos y galerías con un curador a cargo, con una inauguración y una fecha de cierre, algunas obras de arte, cédulas, tal vez un catálogo o incluso un programa público de eventos. Las “exposiciones” son momentos en los que el “arte” se encuentra con sus “públicos”. Se necesita con urgencia un modo de indagación que se centre en este encuentro, sin tener en cuenta las nociones de sentido común de los tres términos, la cuestión de dónde encuentra su hogar disciplinario permanece abierta, pero eso es lo que tengo en mente al llevar a cabo Estudios de Exposiciones.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Si el museo es una escuela, ¿de qué tipo de escuela estamos hablando?

Retomar, o reinventar, la figura del museo-foro¹ es sin lugar a dudas una tarea no sólo fundamental, sino inevitable, para pensar los tiempos que estamos viviendo, pero no porque nuestras vidas estén ordenadas por ciclos políticos, sociales y culturales que parecen repetirse de tiempos en tiempos, lo que podría justificar el gesto de mirar hacia atrás, conforme sugiere la teoría económica,² sino, más bien, porque aunque tales ciclos presenten ciertas semejanzas entre sí, provocándonos muchas

—

1— Me refiero aquí a la noción de “museo-foro” defendida por Duncan F. Cameron en los años setenta, que se popularizó entre la comunidad de académicos, especialistas y trabajadores de museos en los últimos 50 años, en la cual el autor reclama la importancia del foro como institución de la sociedad y como una opción política, conceptual y formal para los museos en aquel momento. Véase Duncan F. Cameron, “The Museum, a Temple or the Forum” (1971), en Gail Anderson, ed., *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2004, pp. 61-73.

2— En 1922, el economista ruso Nikolái Kondrátiiev presentó públicamente las ideas iniciales de lo que se confirmaría algunos años más tarde como la teoría de los ciclos largos u olas largas. En ese trabajo, el economista defiende la idea de que vivimos dentro de un organismo político, económico y social estructurado en ciclos que se repiten cada 40 a 60 años promoviendo así el retorno a fenómenos ya vividos. La principal característica del ciclo de Kondrátiiev es que las economías capitalistas se mueven de acuerdo con un patrón estructurado, generando movimientos regulares, observables empíricamente. Los ciclos presentan dos fases: una ascendente, que favorece el régimen capitalista, y otra descendente, que marca su crisis. Muchos historiadores y economistas siguen su teoría incluso hoy. Sin embargo, al confirmarla sin mirar las brechas políticas, sociales y culturales producidas de tiempo en tiempo estaríamos asumiendo el hecho de que nada cambia, o de que los cambios hacen parte de la matemática de los ciclos largos, y allí justamente reside su problema. Porque si los ciclos económicos son regulares, los problemas y luchas vividos en cada uno tienen especificidades y generan efectos distintos, es decir, nunca se repiten, por lo menos no de la misma manera.

veces un sentimiento de *déjà vu*, la vida y los modos de existir y operar en el mundo nunca se dan de la misma manera, desde los mismos marcos o agentes, convocándonos de este modo a la compleja y nada lineal tarea de ponerlos en fricción.

Es decir, aunque parte de lo que vivimos en los años setenta del siglo pasado parezca estar repitiéndose en la actualidad, lo que nos haría reconocer ciertos debates y ocurrencias políticas, de hecho, hoy estamos viviendo otra cosa. Por otra parte, lo que nos permite percibirlo como otra cosa es también lo que nos otorga identificarlo como un proceso en eterno *continuum*. Así que retomar la idea del foro como un dispositivo para repensar el museo es, más que fundamental o inevitable, necesario.

Ante eso me parece que la primera pregunta que nos debemos hacer nada tiene que ver con el museo, pero sí con el foro: ¿de qué idea de foro estábamos hablando ayer y de qué idea de foro estamos hablando hoy?³

En general, cuando construimos analogías lo hacemos para provocar, tensar o agregar algo de un objeto/concepto a otro objeto/concepto desde el cual hablamos o queremos hablar para cambiarlo, pero no nos damos cuenta de que el objeto/concepto que utilizamos para hacer la correlación, en este caso el foro, no es estático, esto es, también cambia.

Así que tal vez una segunda pregunta, central si la hacemos hoy, sea: ¿qué cosas no nos ha contado y nos está contando la analogía entre museo y foro, ahora no sobre el museo sino sobre el foro? Y con eso, ¿qué nos puede contar del museo que queremos reinventar esta noción de “foro”? Aunque lo anterior

—

3— Hay muchas nociones de “foro”, por lo tanto parece fundamental para una reflexión actualizada sobre el “museo-foro” saber desde qué noción estamos o queremos hablar, cuáles son las consecuencias y qué estamos asumiendo con eso: hay la idea de foro como plaza pública donde se realizan los actos más importantes de la vida de la gente, como en la Roma antigua; también la comprensión de foro como tribunal donde los especialistas discuten determinado tema, o incluso desde la noción de “foro de discusión”, tal cual se hace en internet y medios de comunicación como la radio, en que los debates, aunque sean reales, no son presenciales, tienen duración específica y son mediados para que no vayan más allá de ellos mismos.

suene a juego retórico, en el intento de contestar a tales preguntas seguramente hay más de lo que estamos logrando ver.

Al hacer el ejercicio de ir un poco más allá de las ideas presentadas por Duncan F. Cameron en los años setenta, nos damos cuenta de que actualmente hacer la separación entre el templo y el foro, el solemne y el comunitario, ya no resuelve todo, como tampoco, simplemente, excluirlos e inventar nuevas analogías. Tal vez el camino posible que no estamos logrando ver sea justamente la fricción entre ellos desde una mirada contrapedagógica, porque si el templo no sirve más, el foro como lo practicamos tampoco logró avanzar; si para el museo solemne parece no haber más lugar, al comunitario nunca se le ha vuelto tan solemne como ahora. Es decir, el punto neurálgico no está en la manera como los museos se presentan hacia fuera, sino en la forma como siguen estructurándose hacia adentro.

Por otra parte, y esta vez reafirmando la pertinencia de repensar en la actualidad las ideas de Cameron, su propuesta de una psicoterapia en los museos no podría estar más al orden del día, principalmente si nos ponemos a pensarla y a vivirla desde un abordaje de doble mano, dentro-fuera, es decir, desde la terapia narrativa, profunda, corresponsable y contextual, a la psicología social y sus nociones de “salud colectiva” y “clínica pública”. Si el museo aún quiere ser un foro, o incluso una escuela, quizá sea éste un paso importante por considerar.

Seguramente estamos ante un debate importantísimo para quienes trabajamos en los museos y hacemos investigación en el campo del arte, pero no solamente para una. Pensar los museos supone también, de manera primordial, pensar lo que aún no es un museo, luego lo que aún no es su público, sus acciones, sus relaciones de poder, sus espacios, sus afectos y sus efectos. Pensar los museos supone pensar y hacer colectivamente, no siempre por y desde el consenso. Un museo es un foro cuando asume debates políticos, económicos, sociales y culturales en micro y macroescalas, desde la esquina hasta la oficina, desde lo que expone en sus salas hasta la manera como organiza sus contratos laborales, desde su departamento de

educación hasta el sentido de educación que lleva al público como institución, que no siempre son la misma cosa. Eso hace del museo también una escuela, pero, curiosamente, una escuela que el museo no parece estar muy interesado en ver.

* * *

Hay dos ideas que han ocupado mi pensamiento desde hace ya algún tiempo y deseo compartirlas aquí. La primera, muy conocida y resonante, es la de que “el museo es una escuela”. La segunda, tal vez menos conocida, pero no menos sabida, es la de que “la visión utilitarista de la educación mata la escuela”. Si la primera hace parte de los enunciados del mundo del arte, la segunda es uno de los elementos críticos constitutivos de la educación en la época contemporánea. La conjunción de estas dos frases nos lleva a un sinfín de debates y explicaciones no muy exactas que, si por un lado parecen complementarse sin sobresaltos, por el otro muestran que su conexión sólo es posible por contradicción.

Considerémoslas, en primer lugar, como afirmaciones aisladas:

El museo es una escuela.

La visión utilitarista de la educación mata la escuela.

Y ahora, juntas:

El museo es una →

escuela.

La visión utilitarista de la educación mata la →

Miremos la primera frase con más atención. “El museo es una escuela” es, como sabemos, una idea muy presente en la base política y conceptual de muchas instituciones desde comienzos del siglo xx, quizá incluso antes; compone también un trabajo relativamente reciente del artista uruguayo Luis

Camnitzer,⁴ el cual se presenta en las fachadas de diferentes instituciones artísticas, principalmente museos, en distintas geografías desde 2009. Primero es importante considerar que, aunque no sea una sentencia genial —todo lo contrario, es bastante simple y por eso fuerte, quizá una de las últimas normas de la modernidad que no nos deja dormir—, mostrarla en las fachadas de los museos no se trata de un acto ingenuo. Segundo, es fundamental tener en cuenta que se trata de una afirmación que aborda más de lo que aparenta pautar —o más de lo que en realidad fuimos capaces de problematizar hasta el momento. Más allá del hecho de que el artista la fija en la fachada de los museos, está la postura política y la responsabilidad pública (consciente o no) de las instituciones respecto de lo que producen, piensan, generan, presentan y defienden cuando deciden asumirla.

Así que, si el museo es una escuela, cabe preguntarnos: ¿de qué tipo de escuela estamos hablando? ¿Cuántas y cuáles son sus voces? ¿Cuántas “puertas de entrada” tiene? ¿Hasta qué punto está preparado para encarar a sus públicos y, principalmente, a quienes no forman parte de sus públicos? ¿Cómo puede ser especializado, histórico, comunitario y a la vez experimental? ¿Qué otros lugares necesitan ser para ser lo que (no)



4— El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones es una instalación de sitio específico de carácter crítica propuesta por Luis Camnitzer para ocupar las fachadas de instituciones artísticas a modo de forzarlas a “firmar un contrato” público con la sociedad de cómo se va a comportar de allí en adelante. Al fijarla en las fachadas de las instituciones, el artista está interesado en que la obra asuma una condición institucional y no como producto, constituyendo, así, “un buen problema” para las instituciones. En este ensayo opté por enfocarme sólo en la primera parte de la sentencia: “El museo es una escuela”, una vez que su propósito es provocar reflexiones sobre la noción de “escuela” con la cual trabajan los museos y sus consecuencias políticas y ontológicas. Para comprender el pensamiento de Luis Camnitzer acerca de las relaciones entre arte, educación e instituciones, véase la breve entrevista con el artista en <<https://malba.org.ar/luis-camnitzer-el-museo-es-una-escuela>>, consultada en diciembre de 2018, y “El museo es una escuela”, conferencia impartida en SACO Festival de Arte Contemporáneo en Antofagasta, en agosto de 2018. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=Rpg-Td3cMhzw>>, consultada en diciembre de 2018.

es? ¿Qué escuela es ésta que el museo quiere ser y qué es lo que está dispuesta a aprender?

Llamar o desear llamar escuela al museo no es una práctica o una preocupación del último decenio. Este tema ha sido un imperativo para muchas instituciones culturales del norte y del sur desde hace mucho: de manera más explícita, desde comienzos del siglo xx, con los llamados museos-escuela,⁵ modelo que se popularizó y diseminó con gran fuerza en América Latina, los cuales siguen hasta hoy, muchos de ellos sin haber vivido procesos de revisión, como vestigios vivos de un pasado colonialista siempre presente. Es un hecho, sin embargo, que el interés por la educación en el contexto del arte y sus instituciones ha resurgido con extraordinaria intensidad en los últimos dos decenios debido en gran parte al *nuevo institucionalismo*⁶ y al fenómeno del *educational turn* [giro educativo],⁷ respectivamente: un proceso de revisión crítica bastante criticable de y desde las instituciones, y una especie de giro educativo en las prácticas artísticas, curatoriales y, después, institucionales

5— En el contexto del arte, la fundación del Museum of Modern Art (MoMA) en Nueva York, en 1929, es seguramente uno de los ejemplos más significativos de museo-escuela que conocemos, lo cual, como sabemos, ha servido de modelo para innumerables museos con vocación similar en América Latina. Si eso, por un lado, ha generado una considerable inversión en arte y cultura por parte de determinados sectores de la sociedad, tanto públicos como privados, por el otro, la manera como se estructuraron y muchos de ellos siguen funcionando hasta hoy está más enfocada en la importación de valores, metodologías y lógicas que en construir procesos colectivos de aprendizaje, escucha y revisión desde sus contextos locales.

6— Véase Nina Möntmann, “The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future”, *Transversal*, núm. 4, agosto de 2007, s.p. Disponible en: <<https://transversal.at/transversal/0407/montmann/en>> [“Ascenso y caída del nuevo institucionalismo. Perspectivas de un futuro posible”, trad. de Marcelo Expósito. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/es/print>>, consultado el 18 de diciembre de 2018].

7— Véase Mónica H. Gonçalves, “A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro”, tesis de maestría, Programa de Posgrado en Artes Visuales, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponible en <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/115180>>, consultado el 18 de diciembre de 2018.

contemporáneas movido por un súbito y fuerte interés por parte de sus agentes en la educación y la calidad de “educativo”. Incluso, como es propio de los fenómenos en el campo del arte, cuando éstos se identifican y nombran, ya no son más lo que eran originalmente sino un simulacro de sí mismos convertido en producto institucional multiplicable y reproducible, vaciando así la potencia política que los movía de inicio como debate.

El giro educativo, por ejemplo, y muy desafortunadamente, ha actuado más en el sentido de generar el efecto de educación que el cambio epistemológico necesario, sobre todo en lo que se refiere a los contextos institucionales. Si artistas y educadoras, en un primer momento, comprendieron la educación como un proceso de imaginación política importante para el campo del arte proponiendo debates, propuestas, intervenciones e incluso escuelas, gran parte de los museos e instituciones, al apropiarse de la discusión, la interpretaron, capturaron, importaron y institucionalizaron como un nuevo modelo pedagógico⁸ para sus departamentos de educación, ahora con curadores pedagógicos, eximiéndose así, una vez más, de pensarse integralmente como espacios de y para la educación, aunque hayan seguido pegando la frase de Luis Camnitzer en sus fachadas, como si ésta les autorizara a ser ese lugar, es decir, entendiéndola más como una legitimación de sus prácticas que como una invitación a un análisis autocrítico y un cambio epistemológico real.

En este sentido, si la afirmación de que el museo es una escuela aún puede parecer, en alguna medida, una tautología —tamaño empeño ideológico que se ha hecho alrededor de esa idea durante un siglo y más—, al considerar verdadera esta afirmación estamos, a la vez, validando un par de cosas sobre las cuales no hemos pensado suficiente porque, justamente, nos olvidamos de un par más.

Si queremos continuar con la analogía entre museo y escuela, entonces uno de los primeros pasos que se han de dar

8— Véase Mónica H. Gonçalves, “Quando a educação não cabe no educational turn”, ponencia inédita presentada en el seminario Políticas da Mediação: Playgrounds, en el Museu de Arte de São Paulo (MASP), en abril de 2016.

es entender que para que el museo sea un museo interesante, la escuela por la cual él se interesa también lo debería ser. Y ésta, sin duda, no es una ecuación de resultados exactos que sea simple de resolver, pues, si por un lado, la lógica de que el museo es una escuela parece asegurarnos que se trata de un espacio de educación, formación, aprendizaje y (alguna) libertad, por el otro, esa correlación presenta una serie de problemáticas para las cuales las instituciones no siempre están atentas, más aún: ni siquiera abiertas o preparadas.

La primera y principal problemática es que llamar o calificar el museo como escuela implica pensarlo como tal, y esto demanda asumir condiciones, debates e incertidumbres no sólo relativas a ser museo, sino también a ser escuela. Cuando una estructura de poder (museo) toma como modelo otra estructura de poder (escuela), acaba por alojar inevitablemente lo que idealiza de este modelo, pero también, aunque no lo sepa o quiera, los problemas y luchas (políticos, históricos, sociales y éticos) que éste contiene. De lo contrario, lo que hará será siempre una mera ilustración de un debate (educación) o una apropiación deliberada de este universo histórico, político y social (escuela), como si fuera sólo un término etimológico.

Una segunda problemática es el hecho de que, al colocarse en la condición de escuela, el museo pasa a ser —o a presentarse como— el simulacro de algo, dejando, por lo tanto, de verse a sí mismo como museo y de encararse desde sus propios aspectos y especificidades. Al valerse de la escuela y de su retórica como sinónimo de educación, el museo no sólo excluye una serie de otras posibilidades (de imaginarse), sino opta por un modelo (y un discurso) que puede hacerlo caer fácilmente en procesos de colonización o salvación disfrazados de críticos o experimentales.

Un tercer problema es que, al entenderse como escuela, y aunque en sus discursos esto parezca diferente, en general y en la práctica los museos se convierten en estructuras tradicionales de educación que actúan mirando hacia afuera y no hacia adentro, es decir, en instituciones más comprometidas con “enseñar” (enseñarle al público) que en aprender (con y del público). Un museo como escuela, paradójicamente, en general

es un museo que enseña más que aprende. Y de este tipo ya tenemos un montón, ¿no?

Hay todavía una cuarta problemática, quizá la más recurrente, que es el uso deliberado del sentido de “escuela” como predicado para tornar el museo más humano, lúdico y abierto, lo que, además de ser perverso, es tonto, pues acaba por vincular su capacidad de ser humano y abierto a la idea de escuela y no necesariamente a la de museo.

Ante eso, una vez más, si el museo es una escuela, ¿de qué tipo de escuela estamos hablando al final? Y más: si el museo es una escuela, ¿en qué difiere de las escuelas (que no son museos)?, ¿qué experiencias se dan en el museo que no suceden en la escuela que no es museo?, ¿por qué el museo es una escuela, o necesita ser una escuela?, ¿qué sucede cuando el museo es una escuela justamente por y para no ser un museo?, ¿qué es lo que hace de un museo una escuela?, ¿qué expectativas tenemos o generamos para el museo cuando lo definimos como escuela?, ¿qué idea tenemos de la escuela para creer que los museos son o deben ser escuelas? Y todavía más: ¿qué cambios efectivos es capaz de realizar el museo en las escuelas al presentarse como escuela? Y también: ¿por qué un museo necesita presentarse como escuela para explicitar su compromiso con la educación y el aprendizaje? Finalmente: ¿por qué el museo quiere ser una escuela si la escuela (supuestamente su modelo) no parece querer ser un museo?, ¿cómo trabaja el museo con estas contradicciones?

En la época actual, de intenso despertar político y también de medidas políticas cada vez más austeras, se vuelve más que urgente poder ver nuestros museos no como escuelas salvadoras y misioneras, sino como lugares que necesitan ser pensados colectivamente para que puedan construir lo que aún no existe —tanto en términos de educación como de institución. Esa construcción, a la vez, más que utópica es tópica,⁹ es decir, está

9— Aquí tomo como punto de reflexión la noción de “contrapedagogías de la crueldad”, tal cual lo propone Rita Segato, que consiste en el ejercicio de construir una contrapedagogía del poder (capitalismo, colonialismo y patriarcado)

situada en el “aquí y ahora” y simultáneamente orientada desde las contingencias, enfocada en el proceso y no en el producto, que piensa y preserva la vida en el cotidiano y que tiene mucho que ver con nuestra capacidad de desaprender y escuchar. Es preciso que estemos atentos a la necesidad impostergerable de pensar los museos como espacios no sólo de aprendizaje sino, principalmente, como lugares para el ejercicio de la imaginación política (e institucional) y, así, del desaprendizaje. Que un museo sea una escuela implica, principalmente, entender y pelear por la escuela, asumir sus luchas y querer cambiar la escuela, más que al museo que quiere ser escuela. No nos olvidemos: la educación cambia en la medida en que la noción que tenemos de institución (escuela, museo) cambia. La institución (escuela, museo) cambia en la medida en que nuestro entendimiento de educación se transforma en la práctica.

Tal vez preguntarnos sobre qué sentido de educación, museos y escuelas se le proponen al mundo sea un punto de partida para un debate capaz de causar fricciones en ambas estructuras, sin necesariamente querer fusionar la una en la otra. Quizá tengamos que considerar que un primer paso para un efectivo cambio educacional en los museos no sea pensarlos como escuelas o transformar todo en supereducación, sino justo lo contrario: desescolarizarlos, contrapedagogizarlos, aunque para eso lo que más requieran sea, justamente, imaginación política e institucional.

Pensar una institución pasa por repensar tanto lo que comprendemos como tal, como aquello que deseamos, pero aún no reconocemos como posible.¹⁰ Pensar una institución es, por

que sea capaz “de rescatar una sensibilidad y vincularidad que puedan oponerse a las presiones de la época” que vivimos y que, más que utópica, es decir, que se proyecta desde ideales de conquista y avance (ideas tan presentes en los museos hasta hoy), pueda ser tópica, situada, vinculada en lo cotidiano. Véase Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018, pp. 9-16.

10— Aquí nos interesa pensar desde el concepto de “inédito viable” creado por Paulo Freire hace más de 50 años cuando la publicación de su *Pedagogía del oprimido*, y actualizado en los años noventa en su *Pedagogía de la esperanza*, para

lo tanto, más que un acto de gestión; se trata de un proceso colectivo de imaginación que involucra no sólo a quien, y lo que está dentro de la institución, sino, principalmente, lo que y a quien no habla en su nombre.

“Estamos viviendo tiempos difíciles”, argumentan muchas voces en distintas geografías. “Pero nunca ha sido diferente”, nos recuerdan otras tantas para quienes la crisis nunca fue una excepción, sino una regla. Las escuelas, más que los museos, existen para confirmarlo. Si los museos han sufrido censura, cortes de presupuesto, control y violencia desde hace tiempo y con más intensidad recientemente, las escuelas tienen esos elementos como su condición de existencia y resistencia. Hay que tener siempre presente que una escuela es un lugar donde se produce comunidad, no productos; en el que las relaciones se dan a lo largo de años, no de inmediato; luego en el cual el conflicto es una constante, no un problema expuesto en las paredes; donde las injusticias sociales gritan desde los cuerpos, no en auditorios cerrados; no es un lugar que se visita, sino un lugar que ocupa un tiempo largo de nuestra vida; no es opcional, es obligatoria.

Al asumirse como escuelas, los museos, desafortunadamente, no sólo no ayudan a resolver esta situación sino que, desde una pedagogía muy perversa de captura, tratan de hacer de la escuela una alegoría de sí misma eximiéndose de esa manera de un par de responsabilidades y, una vez más, invalidando los problemas reales por los cuales pasan las escuelas. Es decir, ¿qué escuela es ésa que el museo quiere ser que no mira la escuela como lo es?, ¿qué nos está intentando decir al final el

referirse a la idea de “futuro a ser construido”. El término fue utilizado por Freire para identificar los procesos aún no claramente conocidos, pero de alguna manera deseados, que cuando suceden ya no son ellos mismos, sino ellos más su posibilidad de concreción ante lo que antes tenían de inviable. Hay en este término, como en toda su teoría, la presencia de una utopía de fondo educativo construida desde la esperanza como un proceso social tópico, la cual, entendemos, podría ayudar considerablemente a los museos no solamente en sus modos de pensar y hacer educación sino, principalmente, en sus procesos de revisión institucional. Véase Paulo Freire, *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*, São Paulo, Paz e Terra, 2011.

museo que, después de más de un siglo, sigue llamándose a sí mismo escuela cuando las escuelas ya no son más las mismas, esto es, los únicos lugares donde reside la educación?

La visión utilitarista que se construyó alrededor de la educación y que mata la escuela es la misma visión con la cual trabajan muchos de los museos que conocemos. Es aquella visión que comprende la educación como una misión, no como un proceso que no tiene propietario y que se da colectivamente, de manera irregular y en colaboración; es la misma visión que entiende la educación como un servicio que sólo hace el departamento de educación y no la institución como un todo; es también la visión que concibe a la gente como público y los públicos como números y que, por lo tanto, cree que “los fines justifican los medios”; finalmente, es aquella que asume ciertos debates políticos y sociales desde la ilustración pero nunca a punto de cambiar sus propias estructuras.

No podemos olvidarnos de que la censura, el racismo, el machismo, toda forma de fascismo y todo “lo difícil” que estamos viviendo son también, muchas veces, en pequeña o gran escala, dentro de museos e instituciones culturales nuestros fuertes aliados para no escuchar las voces que no nos interesan. Fingimos que somos todos iguales y, así, preservamos cordialmente la desigualdad entre nosotros mientras llamamos a esto “escuela”. Sí, el problema es estructural.

Espero ansiosa el momento en el que el sentido de educación llevado a cabo en museos, que no está ni se construye solamente en los departamentos educativos (¡recuérdelo bien!), sea menos determinado/mediado por los departamentos de *marketing* y financiamiento, y lo pauten metodológica y pedagógicamente los movimientos y prácticas insurgentes que gustan de comentar y presentar en sus salas de exposición. Espero ver llegar el día en que esas prácticas entren en los museos como prácticas vivas, de “pedagogía en público”¹¹ y no sólo como

11— Término utilizado por el artista brasileño Ricardo Basbaum para describir y reflexionar sobre la existencia y el modelo con el cual ha trabajado junto con Raul Mourão y Eduardo Coimbra en Agora (Agência de Organismos Artísticos),

obras en el muro, documentos en una vitrina o charlas en un coloquio.

No podemos más vivir de apariencias supuestamente democráticas. Los museos no pueden más ser las oficinas (que ya son). Los debates políticos y sociales no pueden seguir tratándose solamente como “temáticas” en la agenda institucional. Si el museo quiere ser escuela, necesita entender la educación, en la teoría y en la práctica, como un lugar irregular, conflictivo y colectivo de imaginación crítico-política más que de emancipación, como en general defiende una vez que, al verse como un espacio para la emancipación política, sin darse cuenta continúa delegándose a sí mismo la autoridad sobre ese proceso y si hay algo que aprendemos de la educación es que “nadie libera a nadie más de la opresión”.

En este momento, si el museo quiere realmente ser una escuela, necesita estar dispuesto a aprender más que a enseñar. Necesitamos desarrollar la capacidad de aprender con lo que no somos, en lugar de seguir hablando en su nombre, silenciando sus voces y prácticas, porque sobrevivir no es una actividad institucional. Y de vivir, quienes ocupamos el punto de vista de las instituciones, sabemos muy poco. El museo necesita matar el opresor que hay en él y aprender a vivir los conflictos no como temática sino como agenda institucional.

Si el museo quiere ser una escuela, es fundamental que empiece por comprender que una escuela nunca va a ser un museo.

—

proyecto creado a finales de los años noventa en Río de Janeiro. Agora trataba de un programa *abierto*, es decir, por ser construido todos los días, con énfasis en el aprendizaje y en la experiencia. Una de las diferencias pedagógicas básicas entre los museos y proyectos como éste tiene que ver con el sentido de educación, desde dónde parten y qué construyen. Si en los museos, en general, la educación viene *a posteriori*, en proyectos colectivos de Agora la educación está en la base de su pensamiento y construcción. La materialización de los proyectos son su propia pedagogía, algo que los museos, de una manera o otra, también lo hacen pero fingen que no al sectorizarlo. Véase Ricardo Basbaum, “E agora?”, *Item*, junio de 1995, pp. 85-93. Disponible en: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/E-agora-Ricardo-Basbaum.pdf>>, consultado el 26 de diciembre de 2018.

Fabiano Kueva



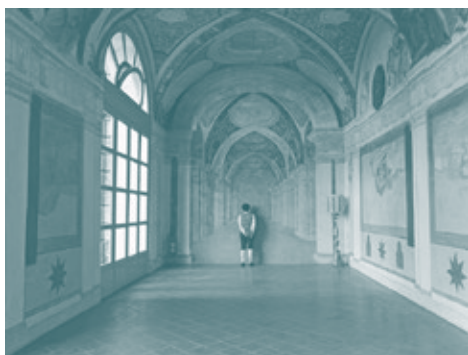
Archivo Alexander von Humboldt



Mi primer viaje lo hice solo, con un indio.

A. von Humboldt

Hace varios años inicié una investigación artística sobre relatos de viaje y expediciones científicas, tradición que tomó fuerza en el siglo XVIII y guarda múltiples resonancias en nuestro presente. El proyecto tiene como eje de rotación el viaje americano de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland, realizado entre 1799 y 1804 por los actuales territorios de Cuba, Venezuela, Colombia, Ecuador, el Perú, México y los Estados Unidos de América. Esa investigación en proceso (2011-2021) trabaja sobre tres premisas: el tránsito de los objetos; la deriva del documento, y el cuerpo en situación. La presento, periódicamente, como: audiovisual modular, texto



Fabiano Kueva, *Vista del Punto Cero*, 2015. Villa de Lante. Foto: Elena Vargas. Colección AAVH

y montaje museográfico, que abordan, de modo no lineal, el canon narrativo humboldtiano mediante alteraciones y extensiones basadas en la errata y la paradoja con el nombre general Archivo Alexander von Humboldt.

Tránsito y tensión

Mi interés por las narrativas de viaje tiene como detonante el trabajo que realicé con el Archivo Goldschmid (Suiza) sobre el acervo del geólogo Karl Theodor Goldschmid (1896–1982), referido a su estancia en Ecuador entre 1939 y 1946, el cual incluye informes para la compañía petrolera neerlandesa Shell, de la cual fue empleado entre 1924 y 1947; fotografías en negativo blanco y



Karl T. Goldschmid, *Expedición Río Aguarico*, 1941.
Ecuador. Cortesía Archivo Goldschmid, Zúrich

negro y diapositivas en color; mapas de uso público, otros exclusivos de Shell y bocetos cartográficos levantados en el terreno. Además, varios cuadernos en formato *Reisetagebücher*, modo de escritura que combina el diario personal con información

científica, actualmente categorizada como *escritura ambulatoria*.¹ Es decir, Goldschmid me llevó a Humboldt.

En dieciséis días, hemos tenido quince días de lluvia, a partir del mediodía y a veces también en la mañana. Secamos la ropa sólo en el fuego, o mejor dicho, en el humo, de modo que alrededor de nosotros todo tiene un “maravilloso” olor ahumado. El terreno es terriblemente difícil. Dejamos atrás los escasos caminos de los indios para la cacería y penetramos despacio en dirección del Sumaco. En lo posible evitamos los ríos y los arroyos porque todos están metidos (cortados) en barrancos profundos y es imposible seguirlos.²

La relación con estos materiales me provocó varias preguntas. La primera tiene que ver con el uso del sujeto “plural”: el señalamiento de un “nosotros” ambiguo como estrategia autoral. Otra, sobre la tensión del texto/relato de viaje con las imágenes que lo ilustran o acompañan; las políticas de representación que definen los cortes o aplanamientos paisajísticos; el ordenamiento de los sujetos grabados, pintados o fotografiados; la técnica de cada medio visual y la órbita de sentido científico/estético en que se inscriben. Una tercera interrogante: ¿es posible desarchivar/descatalogar? ¿Hacer de la reserva o archivo un espacio crítico, donde un objeto descentrado o documento apropiado posibilite aperturas? Finalmente, ¿qué paradigma desencadenó la visión “positiva” que nuestros Estados nacionales otorgan a los viajeros científicos? ¿Sigue vigente ese “paradigma/monumento”?

* * *

1— Tomo la noción de “escritura ambulatoria” planteada por Mathias Thiele (6 de mayo de 2015) en su ponencia “Im Angesicht der Dinge: Ambulatorische Aufzeichnungspraktiken und Schreibtechniken des Notierens bei Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso”, simposio Investigar y Editar a Humboldt, Universidad de Potsdam, Alemania.

2— Heinrich Goldschmid, *De los Andes a la Amazonía del Ecuador: diario de un explorador, 1939-1946*, Quito, Trama Editores, 2005, p. 54.

Las misiones científicas fueron una forma de expansión europea a escala mundial. Para su realización se aprovechó el andamiaje colonial. Su propósito fue inventariar territorios y categorizarlos “científicamente” como naturaleza/recurso, como cultura/vestigio. Las misiones científicas en América, entre cuyos ejemplos emblemáticos están la Misión Geodésica Francesa (1735)³ o la Real Expedición Botánica (1783-1808),⁴ además del viaje de Humboldt, se dieron en momentos de crisis del sistema colonial español y fueron parte del reordenamiento mundial, mercantil y,



Alexander de Humboldt, *Autorretrato*, 1812. París
Fabiano Kueva, *Retrato*, 2012. Quito. Foto: Gonzalo Vargas M.
Colección AAVH

3— Promovida por la Academia de Ciencias de París y apoyada por el rey Luis XV de Francia, llegó a la Audiencia de Quito en 1735 para “medir un grado de longitud ecuatorial” bajo la dirección de Louis Godin, Charles Marie de La Condamine y Pierre Bouguer; los materiales producidos por esta expedición fueron abundantes y referenciales para el viaje de Humboldt. En 2016, se desarrolló la llamada Tercera Misión Geodésica Francesa para obtener “una medida centimétrica de la cumbre del Chimborazo y establecer su distancia con relación al centro de la tierra”.

4— En 1783 el rey de España Carlos III nombró a Celestino Mutis como director de esta expedición que, de acuerdo con los postulados de Karl Linneo, realizó un inventario de aproximadamente 20 000 especies nativas desde el norte de Nueva Granada (actual Colombia) hasta el sur de la Audiencia de Quito (actual Ecuador). Entre sus colaboradores destacan José Tadeo Lozano y Francisco de Caldas. Esta expedición quedó “trunca” debido al proceso independentista. Mucho del trabajo de esta expedición lo publicó Humboldt en el volumen *Nova genera et species pantarum*, publicado como parte de *Voyage de Humboldt et Bonpland*, París, 1815.

luego, industrial, que utilizó la ciencia como herramienta para la avanzada capitalista y el control internacional de materias primas: minerales, farmacopeas, combustibles, abonos y alimentos.

Además, la ciencia del siglo XIX fue clave en la consolidación del entramado institucional moderno: universidad, archivo, biblioteca, museo... sistema que, basado en el despojo y el aprovechamiento de los saberes locales, sirvió para articular los coleccionismos arqueológicos, botánicos o etnográficos cuyo destino legítimo y permanente fue casi siempre Europa.

El viaje de Humboldt y Bonpland se inscribe en esa avanzada de la ciencia/capital europeo. Su punto cero es la línea equinoccial y su recorrido, una empresa exhaustiva que busca nominar y codificar las “fuerzas de la naturaleza” no sólo desde la ciencia, sino desde una razón romántica. Trazar una serie de mapas físicos que transforman sitios y lugares en una geografía, determinada en sus límites territoriales, en sus fronteras del saber. Fijando una mirada mediante cuadros, un repertorio de vistas pintorescas que posteriormente se convertirán en los paisajes nacionales, versión estética y simplificada de nuestra complejidad.

Ya que el eje de la escritura humboldtiana es el encadenamiento naturaleza-ciencia/estética-verdad, “nombrar las cosas” es un requisito para su existencia objetiva, mientras que lo que no tiene “nombre”, desde el saber experto, aguarda por su existencia. Dice Humboldt:

Todo aquello que es *naturalmente verdadero*, da vida al lenguaje humano, sea que éste se aplique a pintar las sensaciones que ofrece el mundo exterior, sea que exponga los sentimientos íntimos del alma. He aquí el objeto, que sin cesar, busca alcanzarse en la descripción de la naturaleza, tanto por la comprensión de los fenómenos como por la elección de los términos adecuados.⁵

5— Alexander von Humboldt, *Breviario americano*, Caracas, Ayacucho, 2005, p. 53 (n. del autor: las *cursivas* son mías).

Cuerpo y documento

Un fragmento humboldtiano: la ascensión al volcán Chimborazo. En una carta fechada en 1802, el viajero narra: “Los indios que nos acompañaban nos dejaron antes de llegar a esa altura, diciendo que queríamos matarlos. Nos quedamos solos, Bonpland, Charles (de) Montúfar, yo y uno de mis criados, que llevaba parte de los instrumentos.”⁶ Una elipsis que complementa esta narración es el óleo de 1810 de Friederich Georg Weitsch: *Humboldt y Bonpland en la llanura de Tapi*, en el que el mencionado “criado” carga el sextante del Humboldt en franco gesto de relación “civilizador/civilizado”.



Friederich Georg Weitsch, *Humboldt y Bonpland en la llanura de Tapi*, 1810. Berlín

Fabiano Kueva, 2012. Chimborazo. Still: Mayra Estévez Trujillo.
Colección AAVH

La mirada imperial sobre el mundo indígena, andino, caribe o azteca, apunta más a una visión idealizada del “pasado”, siempre en función de las antiguas civilizaciones egipcia o grecorromana,⁷ que el investigador Oliver Lubrich interpreta como “el orientalismo de Humboldt” siguiendo las ideas propuestas por Edward

6— Alexander von Humboldt, *Cartas americanas*, Caracas, Ayacucho, 1989, p. 82.

7— Un ejemplo interesante es la portadilla o frontispicio del *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent*, París, 1814, en que se muestra a un “príncipe azteca” rescatado por Atenea, la diosa griega del conocimiento, y Hermes, dios griego del comercio. Esta alegoría fue replicada en un óleo ecuatoriano del siglo XIX en el cual la figura del “príncipe azteca” es reemplazada por el “inca Atahualpa”.

Said.⁸ Este código define su encuentro en Licán, cerca de Riobamba (Ecuador), con Leandro Sepúlveda y Oro, a quien Humboldt menciona como “El Rey de los Indios”⁹ y que a petición del viajero hace un recuento, escrito en español, de las disputas históricas entre señoríos y cacicazgos preincas e incas en la región; sin embargo, una lectura atenta del documento evidencia que dice lo que se espera que diga, lo que el viajero quiere escuchar, en un interesante gesto de resistencia y disonancia.



Alexander von Humboldt, *Humanitas, Literæ, Fruges, Atlas geográfico y físico del Nuevo Continente*, 1814. París
Fabiano Kueva, *Humanitas, Literæ, Fruges*, 2015. Bogotá. Foto: Alejandro Jaramillo Hoyos. Colección AAVH

Así, el relato deja ver elementos que tensionan la función que el viajero les asigna. Y en esa operación se fundamentan las investigaciones del Archivo Humboldt, tomando para sí ideas que posibilitan alterar los signos imperiales y nacionales,

8— Oliver Lubrich, “‘Egiptos por doquier’. Alejandro de Humboldt y su visión ‘orientalista’ de América”, *Revista Internacional de Estudios Humboldtianos*, vol. III, núm. 5, 2002, pp. 6–8. Disponible en *Humboldt im Netz*: <https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin5/inh_lubrich.htm>, consultado en mayo de 2019.

9— Segundo Moreno, y Christiana Borchart, *Alexander von Humboldt. Diarios de viaje en la Audiencia de Quito*, Quito, OXY, 2005, p. 190.

accionando un desprendimiento, una alteración de escala, una incertidumbre, un microcosmos.¹⁰

* * *

Entonces, el viaje americano del Archivo Humboldt se produce a la inversa, deviene reversible. El sujeto anónimo de la “narrativa original” se apropia del relato del viajero, pero no para protagonizarlo, sino para descentrarlo. Este sujeto no pretende mimetizarse o convertirse en Humboldt como finalidad de su escritura. Ya que no es una suplantación a la manera de los criollos del siglo XIX, pues, como señala Santiago Castro Gómez: “para los criollos ilustrados, la blancura era su capital cultural más valioso y apreciado, pues ella les garantizaba el acceso al conocimiento científico y literario de la época, así como la distancia social frente al ‘otro colonial’ que sirvió como objeto de sus investigaciones”.¹¹ Ese personaje es una subjetividad en situación “otra”; no representa esencia alguna, no grafica una identidad preasignada, es cuerpo en estado crítico inmerso en un entorno material de paisajes institucionales; en la expectativa de un encuentro efímero, breve, poco útil quizá, con los signos del despojo.

Capital y conocimiento

Humboldt posicionó su viaje ante los poderes coloniales como una empresa “autónoma”. Sin embargo, las redes de conocimiento y trabajo local nombradas o silenciadas en los relatos del

10— Este ejercicio lleva a la acción corporal y a la puesta en escena de nociones como “colonialismo interno” de Aníbal Quijano, “sociología de la imagen” de Silvia Rivera Cusicanqui, “teatro del oprimido” de Augusto Boal o “desprendimiento” de Walter Dignolo. Al encarnar yo mismo a Humboldt, estas acciones se inscriben en la autorrepresentación.

11— Santiago Castro Gómez, *La hybris del punto cero*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2005, p. 15.

viajero nos interrogan sobre los “fines de la ciencia” y su “dimensión política”. Entre los “frutos” de su expedición se incluyen alrededor de 100 000 objetos procedentes de América, actualmente catalogados, expuestos y resguardados en museos, reservas, jardines botánicos, bibliotecas y archivos en la categoría “difíciles de valorar monetariamente”. Un fantasma acompaña siempre a los viajeros: “el fantasma del capital”. Señala Humboldt:



Fabiano Kueva, *El naufragio de Humboldt*, 2015. Mompox.
Foto: Alejandro Jaramillo Hoyos. Colección AAVH

Nunca, que se recuerde, un naturalista ha podido actuar con tanta libertad. Agreguemos que el viaje no ha resultado ni la mitad de caro de lo que podría creerse, si se piensa que ha sido necesario, para el transporte de plantas e instrumentos un grupo de 24 indios durante meses, en los ríos, y a menudo, en el interior, 14 mulas. Mi independencia me es más preciosa cada día, y por este motivo jamás he aceptado la menor ayuda de ningún gobierno.¹²

El *modus operandi* de la expedición de Humboldt se describe en los 34 volúmenes publicados en París entre 1805 y 1839 con el título general *Viaje de Humboldt y Bonpland*. Este complejo

12— Humboldt, *Cartas americanas*, op. cit., p. 63.

dispositivo está atravesado por procesos de transcripción-traducción-edición fundamentales para las políticas de verdad en que se sostuvo (y se sostiene) el carácter “natural” de América, desde la perspectiva, vigente aún en la actualidad, de fuente de materias primas.

El desafío consiste en mirar a los viajeros científicos más allá de su mitología y condición autoral, señalando cómo las relaciones entre capital, poder y conocimiento se hacen in/visibles y permanecen en el tiempo. Alterar la ruta original de Humboldt conformando un acervo de imágenes, textos y objetos des/archivados, des/catalogados, que dejen en suspenso los atributos de verdad institucional.¹³

* * *



Fabiano Kueva, *Museo Etnológico*, 2015, Berlín. Colección AAVH

13— Como parte de la visión positivista instituida por los viajeros científicos del siglo XIX se generan en América y Europa estructuras disciplinares y redes de conocimiento centro/periferia de gran tradición e influencia, como los denominados “estudios” y “encuentros americanistas”.

Es a partir de las Independencias americanas y el surgimiento de los Estados nacionales cuando la ciencia se incorpora a los discursos políticos locales. El paradigma extractivo civilización-ciencia-progreso se impone y el capital fija paulatinamente el nuevo papel de las excolonias españolas como economías de enclave. Por esto, nuestras naciones tendrían una deuda histórica con la ciencia promovida por los viajeros en una dimensión épica que, independientemente del origen o agenda geopolítica, hace del viajero un ser “heroico” y, más tarde, lo transforma en un experto contemporáneo. A él debemos nuestra cuota de modernidad.

El impulso civilizador del viajero y el anhelo letrado de las élites americanas, que se resume en una frase de Simón Bolívar: “Un gran hombre [Humboldt] que con sus ojos la ha arrancado [a América] de la ignorancia y con su pluma la ha pintado tan bella como su propia naturaleza”.¹⁴



Humboldt Forum, 2016. Berlín. Cortesía Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss

14— Bolívar a Alexander von Humboldt, 10 de noviembre, 1821, en *Cartas americanas*, op. cit., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 2.

Temporalidades y efectos

Existe una serie de síntomas, secuelas y resonancias de los viajeros científicos que puede reunirse en la categoría los Efectos de Humboldt. Tal es el caso del Hotel Humboldt de Caracas, diseñado por José Sanabria, construido en lo alto del cerro de Ávila en 1956, con una inversión millonaria producto del primer *boom* petrolero venezolano. Su escala no tiene antecedente, el paisaje es violento, como una marca, como una huella de modernidad “tropical y fallida”. Con actividad intermitente, el Hotel Humboldt nunca logró ser operativo en su totalidad, ni en los esquemas privados, ni bajo la tutela estatal del reciente “socialismo del siglo XXI”.

Del otro lado del mar, iniciado en 2009 para su apertura en 2019: el proyecto Berliner Schloss–Humboldt Forum, promovido



Fabiano Kueva, *El efecto Humboldt*, 2015. Barranca Bermeja. Foto: Alejandro Jaramillo. Colección AAVH

por la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano. Con un costo de 770 millones de euros, se ha reconstruido el antiguo Palacio Berlínés —levantado entre los siglos XVI y XIX— para destinarlo al primer “posmuseo global”, que exhibirá varias de las colecciones arqueológicas y etnográficas de África, Asia, Oceanía y América en posesión del Estado alemán, entre éstas, varias provenientes del viaje americano de Humboldt.

Muchas de estas colecciones jamás han sido exhibidas y son cuestionables por su origen en el andamiaje colonial de varios siglos. Este proyecto reabre inquietudes sobre las políticas internacionales de “tenencia legítima de bienes culturales”, en un escenario de intensos debates sobre el colonialismo europeo en África y en medio de una grave crisis migratoria por la llegada de refugiados y desplazados sirios.



Fabiano Kueva, *Palacio del Inca en Cañar*, 2014.
Ingapirca. Foto: Ma. José Machado Colección AAVH

A esto se suma: la compra en 2013 a la familia Von Heinz, heredera de Humboldt, de las 4000 páginas que conforman el manuscrito de los *Diarios americanos* en 12 millones de euros. Ambos proyectos van de la mano de importantes programas académicos y editoriales, de corte erudito, a cargo de la Universidad de Potsdam, la Universidad Humboldt y la Biblioteca Estatal de Berlín, en una estrategia oficial de argumentación y labor conceptual para la vigencia universalista del ideario humboldtiano.¹⁵

Finalmente, un efecto que grafica nuestro “destino natural americano” en el presente siglo: las discrepancias diplomáticas

15— Entre los más significativos está la plataforma de humanidades digitales implementada por la Universidad de Potsdam, Alemania, *Alexander von Humboldt en la Red*. Recuperado de <www.avhumboldt.de>, consultado el 21 de noviembre de 2018.

en torno de la donación de 34 millones de euros por parte del Estado Federal de Alemania al proyecto Yasuní ITT, iniciativa promovida entre 2008 y 2013 por el gobierno ecuatoriano para mantener el petróleo bajo tierra en la reserva de la biosfera Yasuní, en la Amazonía ecuatoriana, a cambio de compensaciones internacionales. Esta donación, que debía administrarse bajo la figura de Cooperación Internacional —¿acaso la versión contemporánea de las misiones científicas del siglo XIX?—, no llegó a concretarse debido a que el gobierno ecuatoriano dio por concluido el proyecto de manera unilateral y contra la opinión pública. Más adelante, parte de los territorios del Yasuní ITT se “concesionó” a la compañía de capitales chinos Petro Oriental para su explotación, siguiendo la tradición del Estado ecuatoriano por colonizar/civilizar la Amazonía.

Pero los Efectos de Humboldt son también una posibilidad de ensayar un orden distinto de los enunciados que rodean el viaje y a los viajeros; alterar las taxonomías coloniales catalogando a quien nos cataloga, provocando un espacio de negociación simbólica similar a un accidente geográfico.



Fabiano Kueva, *Trópico*, 2017. Quito. Colección AAVH

Gesto y colecciones

Desde 2011, con éxito y sin éxito, he gestionado para esta investigación mi ingreso en fondos documentales, sitios históricos y reservas de museos relacionados directa o ficticiamente con Humboldt en Ecuador, Colombia, Alemania, Italia, Francia y España. Los mecanismos han sido variados: una sencilla solicitud por *e-mail*; cartas de recomendación de colegas, ligero tráfico de influencias.

Los registros audiovisuales realizados en esos lugares se hicieron en su mayoría de manera clandestina: en todos firmé una carta de compromiso de “uso ético de las imágenes”, aceptando que cualquier contravención implica una sanción, por ejemplo, de derechos de autor. No he respetado esta advertencia. ¿Por qué mejor no abordar la dimensión ética de las colecciones? ¿Por qué no retomar su posible retorno a los lugares y comunidades de origen?

¿Qué sentido tiene aproximarse, subjetivar lugares, objetos y documentos? ¿Deambular por los espacios/tiempos del pasado puede activar una perspectiva de presente? ¿Esos fondos, esas reservas, pueden considerarse como un escenario para el debate público? Si las colecciones provenientes de América estuvieron sujetas históricamente a intensos procesos de “aclimatación” y “destropicalización”, ¿es posible su descolonización?

Bucle museográfico

Como dispositivo museal, el Archivo Humboldt integra dos componentes, en dos temporalidades, pero al unísono. El primero es una serie de videoproyecciones a gran escala de la película modular titulada: *Ensayo geopoético sobre el viaje de Humboldt (2011-2021)*, cuyos fragmentos son: “Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente”; “Ensayo sobre la geografía de las plantas”; “Vistas pintorescas de río Magdalena”;

“El cuaderno perdido de Italia”; “Todos los jardines del mundo”, y “La dialéctica de la naturaleza”.¹⁶

Yuxtapuesto al *Ensayo geopoético sobre el viaje de Humboldt* están varios gabinetes —e instalaciones— que establecen en clave de “museo histórico” conexiones internas y combinaciones aleatorias entre el discurso del video y el contenido de aquéllos. Entonces, cartas, mapas, herbarios, objetos encontrados, libros o



Fabiano Kueva, *Archivo Alexander von Humboldt*, 2017. Galería Millennium, Lisboa

muestras geológicas devuelven una sutil materialidad a la disputa, al debate sobre la “vista” y la “mirada” o la estrategia de poder detrás del formato *Reisetagebücher* o escritura ambulatoria. Esto ocasiona un conflicto entre elementos, entre su apariencia

16— Entre sus referencias audiovisuales se cuenta el emblemático *Les Statues Meurent aussi* (1953) realizado por Alain Resnais y Chris Marker, reflexión sobre el tránsito de los objetos culturales de origen colonial en la colección del Museo Británico, un ensayo de total vigencia sobre el despojo. También hay una sintonía con películas como *Signs of Empire* (1983) realizada por Black Audio Film Collective y obras posteriores de videoinstalación desarrolladas por Jonh Akomfrah como *Nine Muses* (2010), *Tropikos* (2014) o *Vertigo Sea* (2015), que se basan en puestas en escena que documentan/ficcionan los discursos históricos y abren los archivos fílmicos públicos. El audiovisual modular de Archivo Humboldt puede verse en <<https://www.youtube.com/FabianoKueva>>, consultado el 21 de noviembre de 2018.

y su estatuto de “veracidad”, el cual no puede resolverse en ese espacio ni en ese tiempo. El unísono inicial se bifurca, de repente el paisaje queda en un suspenso crítico. La situación de la pantalla ahora es nuestra situación, caemos en un espejo, los papeles se alteran: colonizador/colonizado. Pero, a la vez, ese conflicto puede convertirse en detonador, entonces comienza el verdadero viaje.

* * *

El Archivo Humboldt, a pesar de su deriva entre siglos y su narrativa blanda, no ha logrado desmarcarse del oficialismo que insiste en “contemporaneizar” a Humboldt o “humboldtizar América”. En tiempos del *revival* como forma de olvido, esta investigación se negó a un trabajo en la línea del homenaje. Sin embargo, sus métodos y escritura inconclusa giran, irremediablemente, en el bucle capital-poder-conocimiento que interpela, viviendo, así, una paradoja análoga a las del siglo XIX: ser apenas una pieza, un tema de museo.

A decorative background consisting of a grid of small white dots arranged in four rows and four columns on a teal-colored background.

III. Historias memorias y fronteras museales

Museos: [...los productos puros (de América) enloquecen]

Me propongo llamar “Diverso” todo lo que hasta hoy se llamó extranjero, insólito, inesperado, sorprendente, misterioso, amoroso, sobrehumano, heroico y aun divino, todo lo que es Otro; es decir, incluir como valor dominante en cada una de esas palabras la parte esencial de lo Diverso que oculta cada uno de esos términos.

Victor Segalen, *Ensayo sobre el exotismo*¹

“Los productos puros de América enloquecen”: la primera línea de un poema de William Carlos Williams de 1923, citada por James Clifford, hoy retoma actualidad. Williams daba cuenta tanto de la hibridez cultural que comenzaba a manifestarse visiblemente como de la fuerza reaccionaria que se oponía a la integración y que algunos pensadores denominaban “un espacio verdaderamente global de conexiones y disoluciones culturales...”² Un siglo después, cuando ya se han puesto en práctica casi todas las formas de intolerancia, testimoniamos un nuevo ciclo de aparición masiva de los prejuicios históricos acerca de la desemejanza. La insularidad británica manifestada en la votación del Brexit, la mayoría reaccionaria que impuso a Trump, las graves situaciones sociales a partir de las migraciones masivas de Oriente y África, y ahora en América Central, o los brotes racistas en todo el mundo, merecen una mirada particular desde los museos.

1— Victor Segalen, *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*, Madrid, La Línea del Horizonte Ediciones, 2017.

2— James Clifford, *Dilemas de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 18.

Si tomamos en cuenta las sesiones dominantes de los foros de museos de los últimos años, veremos que es coincidente la preocupación por extender su campo de acción a un espectro social más amplio.³ “Inclusión” y “diversidad” son dos palabras que en su repetición parecieran haber cumplido su misión; junto con otras como “mundialización” o “sostenibilidad” componen un ramo de conceptos que, como el de las flores, adorna los buenos propósitos de los museos. Pero ¿cuán cerca están de poner en práctica lo que nombran? O quizá haga falta recurrir a un enigma histórico: ¿cómo acercar algunas ideas morales al mundo físico? Quizá debiera pensarse en términos menos ambiciosos y buscar metas provisionales, alcanzables en una palabra razonable, porque de otro modo parecen no ser ciertas. Como en todo proceso de cambio, es interesante señalar algunos ejemplos aislados que puedan inspirar la proposición de esas metas, hasta que las nuevas ideas ocupen un lugar en las estrategias más vastas de los museos. Veamos entonces si es posible aclarar el significado de algunos enunciados remanidos.

Tanto la palabra “inclusión” como la aceptación de la diversidad derivan de una proposición de cambio de un orden social conservador que impulsó el nacimiento de los museos. En el siglo XXI está claro que hay un cambio de paradigma en relación con sus visitantes, y éstos ya no son los espectadores que, por respeto a la solemnidad de la institución, aceptan sin chistar el discurso erudito. Esa solemnidad fue una creación, predominantemente apoyada en columnas neoclásicas, que diferenciaba claramente a quienes poseían la información de quienes debían reconocer esa autoridad como una estrategia de acatamiento de cierta idea del gusto u otras instancias de la disciplina social.

—

3— Prácticamente todas las conferencias de museos hechas en América Latina y Europa tienen una preocupación social en sus llamados. La organización The Inclusive Museum ya lleva 11 reuniones anuales: <<https://onmuseums.com/2019-conference/call-for-papers>>, consultado en diciembre de 2018; otras reuniones se refieren indirectamente al tema, como *Difficult Issues*: <<http://www.icom-helsingborg-2017.org/conference>>, consultado en diciembre de 2018. El Museo Reimaginado, cuya tercera edición fue en Oaxaca, en noviembre de 2019, es un excelente y actualizado ejemplo.

A la vez, si hablamos de adoptar formas democráticas de generación y acceso al conocimiento, dudamos de que la palabra “inclusión” sea la más adecuada, la cual, creo, presume que hay un campo cultural legitimado al que, por medio de mecanismos —sí, valga la autorreferencia— de inclusión, se permite el acceso de quienes no poseen ese privilegio y son externos a él. La distinción, bien estudiada por Bourdieu, no toma en cuenta que el consumidor o “persona del montón” tiene la capacidad de resignificar aquello que consume, y que esa voluntad creativa puede tener un papel de primer rango y ser copartícipe de la experiencia que se genera en un museo. Por consiguiente, si el propósito de los museos fuese el de generar la coparticipación de multiplicidad de voces en la generación de contenidos, no se trata de incluir, sino de pautar experiencias creativas que den lugar a los “saberes”, tanto de los visitantes como de los expertos. Tampoco se trata de generar discursos diferenciados para grupos de distinto origen, sexo, instrucción o conducta, sino de adoptar estrategias donde esa variedad de públicos perciba una voluntad de integrar las diferencias y de estimular su coparticipación sin necesidad de destacarlas. La convivencia con la diversidad de culturas no requiere necesariamente esforzadas didácticas de comprensión, ya que posiblemente nunca haya modo de comprenderlas acabadamente, y ése es posiblemente el mayor atractivo de tal convivencia. Por el contrario, reconocer esa diversidad en sus formulaciones artísticas, idiomáticas, simbólicas o materiales, y regocijarse en la diferencia y lo que ella provoca de inesperado, enriquece nuestras experiencias en un trato entre iguales. De la misma manera en que reconocemos la desigualdad social y la falta de equidad del mundo actual, los museos también tienen el potencial de crear ámbitos seguros de solidaridad e intercambio que renueven y estimulen los pactos de convivencia.

Como dijimos, dar el paso del propósito a la acción no es tarea sencilla, aunque quizá en el campo del arte es donde las ideas suelen tomar forma de un modo inesperado. La teoría de la antropología del arte visual de Alfred Gell le atribuye al arte —tanto a los autores como a las obras materiales— una función de agentes, y es en esa promoción de la acción como

proceso social y político donde podemos adivinar la posibilidad de que se registre el cambio deseado, del discurso a los hechos. Ésa es una buena razón para prestar especial atención a la relación entre el arte y la política: “Veo al arte como un sistema de acción, cuyo propósito es cambiar el mundo, en vez de codificar proposiciones simbólicas acerca del mismo”.⁴

El arte político tuvo y tiene un importante papel en América Latina. En épocas de dictaduras militares, su característica visual en el espacio urbano fue políticamente más notoria que la producción más silente de historiadores o científicos, que se dirigieron a cenáculos menos abiertos al conocimiento no especializado. Ser artista en un medio donde diariamente desaparecían conciudadanos en manos de un deliberado y sistemático terrorismo de Estado no es comparable con la oposición dentro de un régimen democrático, por más extremas que sean las diferencias. *El siluetazo* dio forma al reclamo por justicia y castigo a los responsables de la desaparición de miles de ciudadanos; *Made in Argentina*, una picana eléctrica⁵ —elemento de tortura usual de la represión en Argentina—, ganó el Gran Premio de Honor de la Nación Argentina, fruto de un complot entre artistas y jurados para copar un Salón Nacional de experiencias visuales en los años setenta. Podrían citarse muchos otros ejemplos de arte político desde México⁶ hasta la Argentina, sin embargo, esas manifestaciones no afectaron mayormente a los museos ni provocaron cambios institucionales. Es más, esas intervenciones tempo-específicas tienen valor principalmente como acuerdos artísticos de conjunto y como agencia capaz de señalar otros horizontes.

—

4— Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

5— Véase un artículo del autor al respecto: <https://www.academia.edu/35235669/Arte_tiempo-espec%C3%ADfico>, consultado en diciembre de 2018.

6— La investigación del Centro Cultural Tlatelolco de la UNAM sobre los movimientos independientes de México a partir de 1968 es un buen ejemplo.

Esas épocas de dictadura y políticas de empobrecimiento transcurrieron en América Latina mientras en el hemisferio norte sucedía lo que se dio en llamar “las décadas gloriosas para los museos”:⁷ mayor financiamiento y una mirada inteligente de renovación de formas y objetivos provocaron una asistencia de público récord en Europa y los Estados Unidos. Transcurrido ese periodo, ya en el siglo XXI, testimoniamos una nueva ola de chauvinismos y dogmas aislacionistas, y es tiempo de volver a revisar las voces en juego, en especial las más altisonantes, como la de Donald Trump.

En el día de su asunción presidencial, el colectivo de artistas Occupy Museums invitó a un *lock-out* de los museos, el #J20 Art Strike. El museo de Queens cerró, y el Whitney liberó las entradas y hospedó la principal protesta. Algunos museos organizaron exposiciones, como el MoMA de New York, que descolgó obras de Picasso, Matisse y otros y las reemplazó por el arte de ciudadanos de Iraq, Irán y Sudán. También se emitieron fuertes declaraciones, como la del Japanese American National Museum, y fueron las redes sociales, especialmente el Twitter, las más eficaces en la protesta.⁸ Esas acciones mostraron una faceta del interés de los artistas por influir en la postura de los museos, particularmente sobre los más concurridos. Aun así, me interesa más presentar ejemplos de iniciativas contra la intolerancia y la discriminación que sean política habitual y no extraordinaria.

No haré referencia a los museos creados a esos efectos, algunos de ellos miembros de la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia o importantes museos públicos, como el recientemente inaugurado National Museum of African American History and Culture, o el ya maduro National Museum of the American Indian, o incluso las numerosas Casas de Memoria en América Latina o los dedicados al Holocausto en todo el

7— François Mairesse, *El museo híbrido*, Buenos Aires, Ariel y Fundación TyPA, 2013.

8— Otras acciones en los Estados Unidos incluyen el blog Museummermaid-Diving deep into museums innovation. Recuperado de <<https://museummermaid.com/2017/01/30/the-resistance-is-us-museums-get-in-information>>, consultado en diciembre de 2018.

mundo. No abundan, sin embargo, los museos que, no habiendo sido creados para hacer frente a la intolerancia o a la discriminación social o económica, han sabido orientarse en esa dirección para hacer visibles a las comunidades y las problemáticas que las circundan.

Haré particular referencia a dos experiencias que me son próximas, una al sur y otra al norte de Buenos Aires. A orillas del Atlántico, la pequeña ciudad de Ingeniero White, que fue sede de talleres ferroviarios y discreta playa recreativa para una comunidad portuaria y ferroviaria, sufrió la imposición de los intereses neoliberales de los años noventa que obligaron a clausurar los talleres, erradicar al ferrocarril e instalar una fábrica petroquímica de dudosa calidad ambiental. Las playas desaparecieron y la sociedad ferroviaria, de lazos afectivos que se extendieron a toda su ciudad, quedó sin trabajo de buenas a primeras. El viejo y espectacular edificio de una vieja usina abandonada sirvió de sede para la creación del Museo Ferrowhite,⁹ que se planteó como propósito memorar la industria del ferrocarril. Para ejemplificar cómo los museos regionales pueden devenir en plataformas privilegiadas para el pensamiento alternativo y el cuestionamiento de las políticas establecidas —muchas veces simuladoras de estabilidad social—, éste se orientó hacia el disenso, la libre expresión, el humor, la parodia y el intercambio de saberes prácticos y conocimientos abstractos. Aunque instituciones como ésta nacen de malas noticias (el cierre de los talleres ferroviarios y la conversión del balneario en área petroquímica), el Museo Ferrowhite logró expresarse sin melodrama, utilizó la parodia y el humor como estrategia para disentir con el estado de las cosas, recuperó el espíritu de comunidad y se lo contagió a las generaciones más jóvenes. Los “curadores” son los propios ferroviarios, que proponen actividades; son quienes trajeron de sus casas las herramientas y despieces de máquinas preservadas para fabricar nuevos prototipos; conferenciantes

—

9— Véase <<https://www.bahia.gob.ar/museos/ferrowhite>>, consultado en diciembre de 2018.

que son escuchados mientras se les corta el pelo; bañistas en una arena volcada en medio del pueblo; constructores de una balsa hecha de bidones de agua para escapar navegando de la contaminación ambiental; miembros con sus familias de coros y fiestas culinarias, junto a muchos otros casos de actividades que aportan sentido a su comunidad.

El otro ejemplo se localiza en la provincia de Misiones, limítrofe con Paraguay y Brasil, donde la población de origen guaraní —mano de obra evangelizada de las misiones jesuíticas del siglo XVIII— se encuentra postergada y en gran medida discriminada. En la construcción del nuevo Centro de Interpretación de la Misión de San Ignacio Miní,¹⁰ declarada Patrimonio de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) se decidió que los habitantes de las aldeas guaraníes de los alrededores de la ciudad de San Ignacio participaran como coautores de la experiencia. Se invitó al cacique, el chamán y los jóvenes pobladores para que aportaran contenidos junto a quienes hicimos el Centro de Interpretación. Fue el primer caso en Argentina en que una comunidad territorial participó en igualdad de condiciones en la construcción conceptual de un sitio de exhibición. Ellos expresaron y, en algunos casos, recitaron los textos en su lengua, se instaló un lugar ceremonial que consagraron como propio, y su preservada música ritual, transmitida de generación en generación —y radicalmente distinta de la que ejecutaban para los jesuitas al estilo barroco—, aún resuena como un llamado a evidenciar y potenciar su presencia.

En su origen, los museos no tenían como propósito convivir en diversidad. Puede decirse que, más bien, fueron un eficaz vehículo de los hábitos retentivos de trofeos obtenidos por las clases sociales altas y sus ejércitos dominantes. Las colecciones expresaron esa idea de acumulación que excede las necesidades funcionales y que, en algunos casos, como la arqueología en oro

10— *Las misiones jesuítico-guaraníes, la originalidad de una construcción social*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2007.

del Museo del Banco Central del Ecuador y ostensiblemente en el Museo Vaticano, operan como una reserva del tesoro.

Una mirada realista observaría que esa concepción de los museos no les adjudica a sus dueños una voz legítima para oponerse a la intolerancia o la xenofobia, sino todo lo contrario. A mediados del siglo xx, comenzaron a verse señales de cambio en los museos de historia y de ciencia, y sin embargo los museos de arte, a pesar de ser los que más se inclinaron a exhibir los quiebres de las reglas estéticas formales, se demoraron más en abrir sus herméticos códigos interpretativos a audiencias heterogéneas. Como demostración de la brecha histórica entre artistas e instituciones de la cultura, a partir de la década de 1960 se hizo más notoria la experimentación y la hibridez explícita entre arte, política y denuncia social. La cultura occidental, no obstante, transforma rápidamente las acciones político-artísticas, las que “tienden a migrar hacia las galerías, ya que sería el único modo en que pueden influenciar las prácticas contemporáneas. Sólo se escribe sobre ellas cuando entran al mundo del arte como una *commodity*. Su público inicial desaparece con el tiempo y precisan de uno nuevo que pueda tomarlas como una lección histórica”.¹¹ Esto deriva en que, como toda mercadería del mundo globalizado, esas acciones artísticas pierdan su sentido original para transformarse en el significado que el receptor decida adjudicarles. En otras palabras, del mismo modo en que no hay grupos sociales ni pertenencias identitarias puras, tampoco hay objetos ni experiencias artísticas puras: las formas han enloquecido, y las culturas a las que se adscriben tienden a fundirse en otras que aún no existen.

El papel de los museos, creo, más que limitarse a exhibir objetos en ese horizonte de intolerancia, debiera ser el de indagar en el misterio oculto tras los términos, las colecciones, las buenas intenciones y los prejuicios. Y hacerlo en conjunto con las comunidades en transformación a quienes les deben su

11— Martha Rosler, “Place, Position, Power, Politics”, en Carol Becker (ed.), *The Subversive Imagination, Artists, Society & Social Responsibility*, Nueva York y Londres, Routledge, 1994.

existencia. Esa indagación les permitirá elevar la voz o murmurar contenidos inspiradores frente a los actuales muros de ignorancia, esos muros que, como tantos otros vestigios materiales que se ven en los museos, es probable que en un futuro sean la insensata muestra arqueológica del presente.

Informe sobre la situación de algunas instituciones de la memoria en Colombia: hacia una ley de museos

• • • •

• • • •

• • • •

Con este texto se quiere configurar un primer panorama del campo de la memoria en Colombia. Por ser un tema muy complejo y polivalente, en el que la coyuntura política tiene un papel protagónico, se trata de una descripción parcial, acotada y, si se quiere, también polémica. Por “campo de la memoria”, en seguimiento de la sociología de la cultura del francés Pierre Bourdieu,¹ se entiende el espacio social diferenciado dentro del cual se expresan las relaciones de fuerza entre agentes, organizaciones o instituciones interesadas en la administración de las huellas materiales e inmateriales de la historia del conflicto armado colombiano, así como en el agenciamiento del imaginario histórico colectivo sobre éste; es decir, el espacio social dentro del cual se lucha por el dominio de las políticas dentro de las cuales se definen no sólo los destinos de los archivos, bibliotecas, museos y lugares de memoria, sino las matrices ideológicas colectivas, los marcos sociales, dentro de las cuales se establecen las condiciones de enunciación y concreción de las representaciones colectivas del pasado de la larga y dolorosa guerra interna colombiana.²

En un primer momento, se realizará un breve recuento de la situación de tres instituciones públicas museales: la Casa de la Memoria de Medellín, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá y el Centro Nacional de Memoria Histórica

1— Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2003, p. 319.

2— Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, posfacio de Gérard Namer, trad. de M.. Baeza y M. Mujica, Barcelona, Anthropos, 1994; Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2002 (Memorias de la represión).

(CNMH), iniciativas, todas, de diferentes niveles estatales, surgidas en la coyuntura configurada por los sucesivos mandatos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (2002–2010) y Juan Manuel Santos (2010–2018). A éstas se suma una breve referencia a la Red Colombiana de Lugares de Memoria, surgida en 2015, que aún a 24 lugares comunitarios de memoria y a las instituciones estatales mencionadas. En un segundo momento, se reseñará el punto de partida de la discusión sobre una ley de museos para el contexto colombiano que los docentes vinculados con la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio y el Centro de Pensamiento y Acción de las Artes y el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, están proponiéndole al ámbito cultural.

Un panorama polémico

No hay debate que mejor haya revelado la ambigua situación de las instituciones estatales de la memoria en Colombia que el que suscitó en enero de 2016 la psicóloga Adriana Valderrama López, al tomar posesión como directora del Museo Casa de la Memoria de Medellín. En una larga entrevista que concedió al periodista Juan David Ortiz Franco, redactor del portal *¡Pacifista!*, la nueva funcionaria no sólo planteó los principales aspectos del plan de gobierno que quería desarrollar, sino explicitó de forma generosa los supuestos desde los cuales deseaba ejecutar el nuevo plan museológico de la institución. Precisamente, en uno de los pasajes más polémicos de su declaración, ante la pregunta sobre las investigaciones que desde hace algunos años venía realizando el colectivo de especialistas del CNMH, Valderrama afirmó:

Han hecho un trabajo excelente pero, con todo el respeto, también ha faltado incluir muchas voces. La memoria no siempre tiene una función de esclarecimiento. Yo creo que la memoria es un trabajo más colectivo y al mismo tiempo más subjetivo, que no tiene que dar cuenta exactamente de qué tan real es un hecho o si pasó tal cual, sino de las repercusiones

subjetivas que tiene un evento en cada uno de nosotros. El esclarecimiento, en cambio, me parece que apunta más a las responsabilidades y creo que ahí uno se empieza a perder porque podríamos empezar entre todos a “chutar” la papa caliente sobre si fue más victimario el Estado, la guerrilla o los paramilitares. Sobre eso hay que tener unas claridades, pero yo creo que la memoria es un ejercicio que no siempre tiene que terminar alimentando un documento de esta índole.³

A este de por sí ya muy polémico argumento, la nueva funcionaria sumó otro que dejó atónitos a los especialistas, pero en especial a los miembros de las organizaciones de víctimas que se habían comprometido fuertemente desde mediados del primer decenio de este siglo con la creación y el diseño institucional de la Casa Museo de la Memoria de Medellín. Léase directamente el diálogo entre el periodista y la funcionaria:

—Y entonces, ¿cómo es esa construcción de memoria que va a perseguir el museo?

—La memoria no es una. El documento que produce el CNMH es uno, pero uno puede encontrarse de un mismo evento diferentes memorias que son distintas porque subjetivamente un hecho no tiene el mismo significado para todos. Los que se producen en el CNMH son documentos de cultura y todo documento de cultura se vuelve de alguna manera un instrumento de opresión porque quien tiene el relato es el vencedor. Lo que le queda al vencido es su memoria que tiene un poder político y transformador del que carece la historia y el documento. La memoria histórica es una contradicción porque le quita a la memoria su capacidad política. Una vez la vuelvo un relato nacional, una historia única, una sola verdad se convierte en el relato vencedor.

3— Juan David Ortiz Franco, ““Los museos no deben ser de las víctimas ni de los victimarios”: Adriana Valderrama”. Disponible en: <<http://pacifista.co/los-museos-no-deben-ser-de-las-victimas-ni-de-los-victimarios-adriana-valderrama>>, consultado el 1 de agosto de 2016.

—¿Se vuelve relato vencedor así sea construido con las víctimas, con los vencidos? Por ejemplo el ¡Basta ya!

—No importa. Cuando se constituye el ¡Basta ya! como la herramienta que cuenta, y se vuelve lo institucional, es el relato vencedor. Inmediatamente usted deja por fuera otro montón de memorias. El reto es construir memoria con lo que quedó por fuera. El peligro es que puede que esos saberes que no están incluidos pongan en problemas la legitimidad del gran relato que se va consolidando y haciéndose más hegemónico.⁴

Se trataba, como es evidente, de una situación elusiva, llena de tensiones ideológicas, mediadas por saqueos conceptuales a las teorías académicas de la memoria que, como en este caso particular, además de tergiversar la connotada tesis benjaminiana, posibilitaba la neutralización del trabajo de los emprendedores de la memoria a quienes en mayor medida se debían los procesos de institucionalización de las causas de las organizaciones de víctimas y defensores de derechos humanos en el ámbito colombiano, y, si se quisiera ser más suspicaz, también abría el panorama a una especie de negacionismo edulcorado, diluido en el relativismo subjetivista que Valderrama atribuía a la memoria y, principalmente, al trabajo con la memoria.

Si en los años pasados, en diálogo con gobiernos de izquierda o de centroizquierda, existía una situación difícil para las iniciativas ligadas a la inserción de una construcción democrática de las memorias del conflicto armado en el país dentro de las políticas públicas, al inicio de 2016, con la llegada al poder de políticos neoliberales como Enrique Peñalosa, en la alcaldía de Bogotá, o Federico Gutiérrez, en la de Medellín, el panorama se enrareció de forma por demás preocupante. No sólo se trataba de gobiernos municipales que llegaron al poder sin posiciones explícitas sobre la administración de los museos y, en particular, sobre los nuevos centros de memoria creados en el contexto de los acuerdos entre el gobierno de Álvaro Uribe Vélez con

—

4— *Ibid.*

los paramilitares (Ley de Justicia y Paz, julio de 2005), y el del gobierno de Juan Manuel Santos con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, junio de 2011), sino que, al empezar a desarrollar sus proyectos de ciudad, mostraron una clara intención de modificar sutil, pausada y eficazmente los procesos de representación museológica de los dramáticos y dolorosos procesos de los miles de desplazados, desaparecidos, torturados, asesinados y expatriados por los diferentes actores armados que se enfrentaron a lo largo de los últimos 60 años en el territorio colombiano. A diferencia de lo que sucedió en el pasado 2015 en Argentina con el pugnaz ataque del presidente Mauricio Macri a las iniciativas de memoria de las víctimas de las sucesivas dictaduras en ese país, los gobiernos de Bogotá y Medellín lograron emprender iniciativas de neutralización del trabajo de estas instituciones y silenciar exitosamente todas las disputas de sus funcionarios con los emprendedores de la memoria.

Paradójicamente, la euforia mediática colectiva suscitada por la consolidación de los acuerdos de La Habana permitió a estos actores políticos sacar de la agenda pública todo disenso a sus ejecutorias y, como se ve de forma clara dentro de las intervenciones públicas de una funcionaria como Adriana Valderrama, también empezaron a doblegar la voluntad de los emprendedores de la memoria con una agenda que, investida con la parafernalia retórica de las teorías contemporáneas de la memoria, introducía un potente ruido que, en este caso, no buscaba matizar el trabajo realizado por estas instituciones, sino desvincular los recuerdos de las víctimas de su verdad histórica, de la verdad jurídica, tan difícilmente luchada en los estrados de los jueces nacionales, y, en consecuencia, de su potencia política y de su poder reparador.

A esta compleja opacidad institucional en la escala regional, se sumó la no menos ambigua situación del Museo Nacional de la Memoria: para quienes están familiarizados con el proceso colombiano, saben que esta institución nació en el marco de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2011 que promovió el gobierno de Juan Manuel Santos, en la que se ordenó la creación

de un Centro Nacional de Memoria Histórica, al que, entre otras responsabilidades, se dio a la tarea de diseñar y poner en marcha ese nuevo museo. Entonces, a partir del enorme prestigio y legitimidad alcanzados por el grupo de científicos sociales liderados por el historiador Gonzalo Sánchez en el CNMH, gracias a la larga y sustancial serie de informes realizados sobre los más atroces crímenes que se cometieron en medio de la guerra interna colombiana, esta institución promovió una discusión nacional en torno a la misión del Museo Nacional de la Memoria, en la que participaron fundamentalmente las organizaciones de las víctimas y otros grupos y colectivos concomitantes. Sin embargo, ese largo y justo ejercicio de participación no redundó en la construcción de un proyecto museológico explícito que impidiera lo que María Luisa Rodríguez caracterizó tan ciertamente como monopolio de la política pública de la memoria, reproducción del histórico centralismo del Estado nacional y de cierto paternalismo letrado que, a pesar de la buena voluntad de los funcionarios e intelectuales involucrados en el proceso, situó a los emprendedores populares de la memoria en un lugar de dependencia y sujeción subalternizantes.⁵

A esta reproducción más o menos acrítica de algunas de las graves patologías del campo político nacional se sumó la perpetuación de una inercia del campo de la memoria: la ausencia de diálogo entre la institucionalidad cultural y los emprendedores de la memoria: si el diálogo promovido por las directivas del CNMH con las iniciativas de memoria en muchas regiones del país fue muy nutrido y polifónico, su incapacidad para reconocer y activar el intercambio de saberes museológicos con la academia y el propio sector de museos durante los primeros años del proyecto trajo graves inconsistencias al diseño institucional del Museo Nacional de la Memoria. El CNMH, por ejemplo, abrió el concurso arquitectónico para la sede del museo sin que el

—

5— William Alfonso López Rosas, “Los museos y la construcción de la paz: entrevista a María Luisa Rodríguez”. Disponible en: <<http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/museos-en-contexto/article/los-museos-y-la-construccion-de-la-paz-entrevista-a-maria-luisa-rodriguez.html>>, consultado el 29 de julio de 2016.

país conociera su proyecto museológico. Nuevamente se repitió la desastrosa historia que aqueja a casi todas las sedes de los museos contemporáneos en Colombia y en América Latina, en la que priman los intereses poéticos de los arquitectos y otros actores sociales y no los que finalmente inspirarán el funcionamiento diario de instituciones de ese tipo. Por otra parte, con el argumento de que el proyecto museológico de esta compleja institución se construiría a lo largo del tiempo, los dirigentes del museo nunca aclararon cómo se iban a construir las colecciones del conflicto armado, y, por obvias razones, tampoco previeron diseños para los depósitos o reservas donde debían reposar estos acervos tan significativos.

Pero es sin duda la realización de la exposición que acompañó la entrega del informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*,⁶ al que alude Adriana Valderrama en sus declaraciones, es el mejor ejemplo de los graves vacíos que causó esa ausencia de diálogo entre los dirigentes del museo y el campo museológico nacional. Este informe fue particularmente significativo no sólo por la dimensión de su corpus investigativo, sino porque presentó las cifras que de ahí en adelante se tomaron como referencia para ilustrar la dimensión del devastador impacto de la guerra interna en Colombia. Así que el dispositivo museográfico que se debió diseñar para presentar el informe al país debió estar a la altura no sólo de la importancia temática y política del informe, sino de su complejidad conceptual y metodológica. Sin embargo, lo que el CNMH presentó al público no sólo carecía por completo de una estructura curatorial de amplio calado, que evidenciaba la falta de reflexión sobre la especificidad del museo como medio de comunicación, sino constituía una gran ignorancia y arrogancia disciplinarias. Así que la muestra, que se presentó en varias ciudades del país, no logró trascender los límites dentro de los cuales circuló el informe. El gran público colombiano siguió completamente indiferente y,

6— Grupo de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, Bogotá, CNMH, 2013.

peor aún, radicalmente desinformado sobre las dimensiones de la tragedia humanitaria que todavía sufría la sociedad colombiana. Una muestra que en Bogotá, Cali y Medellín debió convertirse en un hito museológico y político apenas si recibió la visita de estudiantes universitarios comprometidos con el tema y actores vinculados con los debates sobre la memoria.

Así que, luego de varios debates públicos y de reconocer que el diseño y la configuración de un museo debían obedecer a una especificidad profesional, pero, primordialmente, a saberes disciplinarios contruidos en una relación intensa pero también reflexiva con los patrimonios materiales y con las dinámicas de su puesta en valor dentro del espacio expositivo, los dirigentes del CNMH empezaron a integrar a su equipo de trabajo museólogos y museólogas que se hicieron responsables de articular el diseño institucional de este nuevo museo. Después de casi un año de trabajo, el grupo entregó una primera aproximación al diseño museológico de la institución que, sin embargo, todavía a mediados de 2018, no conocía su última versión.

Por su parte, las iniciativas de memoria lideradas por los familiares de las víctimas, que empezaron a gozar de cierta visibilidad y de cierta legitimidad públicas, se organizaron en 2015 en la Red Colombiana de Lugares de Memoria. En diálogo con el CNMH y con otros actores del espectro político de la izquierda democrática, empezaron a discutir una legislación que les permitiera fortalecerse en el marco político que abrió el diálogo entre el gobierno y las FARC-EP. Aunque suene obvio, hay que subrayarlo de forma clara y precisa, su trabajo diario sigue acechado por las amenazas de muerte y exterminio. Es claro que los acuerdos de La Habana no desactivaron el poder de los victimarios. En este sentido, los trabajos de la memoria democrática en Colombia siguen rodeados de todos los peligros de una sociedad que se tardará todavía varios decenios en desactivar y neutralizar a los actores armados. El trabajo con y por la memoria del largo trauma colombiano seguirá rodeado de todas las amenazas de un país en guerra, principalmente porque sólo éste permitirá restar la legitimidad social de que gozan en la actualidad los victimarios anclados dentro de las estructuras estatales y aquellos

que, en connivencia con ellos y con ciertos sectores económicos, han utilizado la muerte como arma política.

La ley de museos y memoria

Hacia mediados del 2016, los profesores y profesoras vinculados con la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio y con el Centro de Pensamiento y Acción de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, empezaron a promover dentro del sector de museos un espacio de discusión sobre la posibilidad de una legislación específica para las instituciones museales. Un poco antes, en abril de ese año, habían convocado a un primer encuentro para empezar a discutir colectivamente la idea como una estrategia que diera cuenta no sólo del complejo escenario configurado por los desafíos museológicos que suponían los acuerdos de La Habana, y, más allá, la construcción de una sociedad en paz desde el punto de un agenciamiento del patrimonio cultural radicalmente democrático.

Los y las docentes aunados alrededor de la iniciativa ofrecieron un punto de partida de orden general: reconfigurar tanto la institucionalidad cultural, en especial las organizaciones culturales del circuito culto nacional, departamental y municipal, como, antes de todo, el diseño de las políticas públicas del sector de los museos y la memoria, no sólo por las grandes debilidades estructurales que las había aquejado desde su origen y por la envergadura de los retos supuestos por la reestructuración del Estado acordados entre el gobierno y las FARC-EP, sino, principalmente, por los avances evidentes de una actitud negacionista que, desde diversos sectores sociales y políticos —particularmente desde la institucionalidad castrense—, había ganando terreno.

Desde la perspectiva de los museólogos y museólogas, el contexto político abierto por los diálogos entre el alto gobierno y los movimientos armados insurgentes estaba permitiendo la posibilidad de superar el carácter funcional que la institucionalidad cultural pública había mantenido respecto de los

diferentes proyectos de dominación violenta promovido por las élites políticas y económicas. Se trataba, así, de empezar a problematizar el monopolio de la dirección de las organizaciones culturales que algunos grupos de poder, anclados en el seno de las oligarquías nacionales y regionales, habían mantenido durante largos periodos; radicalizar los procesos de anclaje de los principios políticos instaurados por la Constitución de 1991 dentro de los diseños de la política cultural, particularmente dentro de la inexistente política de museos y memoria; en este mismo sentido, incitar el empoderamiento político de agentes culturales, como los artistas, los creadores populares, y la institucionalidad civil, ante las autoridades estatales; establecer marcos teóricos y legales alternativos a la economía de mercado dentro de la producción y circulación cultural; construir un proceso de profesionalización consistente que empezara a hacer frente a la reproducción mecánica del gamonalismo y caciquismo dentro del ámbito cultural y la imposición unidireccional de los intereses de ciertos agentes culturales sobre otros. Se trataba de proponer al sector de los museos en particular, y al campo de la memoria en general, el emprendimiento de una acción conjunta y en diferentes niveles para el alcance de una fórmula legislativa que permitiera el desmantelamiento de la articulación orgánica de la institucionalidad y política culturales a los violentos procesos de dominación emprendidos por las castas políticas nacionales y regionales.

Desde la perspectiva de la comunidad académica vinculada con la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, el debate sobre el agenciamiento del patrimonio cultural y de las memorias del conflicto armado debía politizarse radicalmente, al punto de que se convirtiera en un problema de orden nacional y, principalmente, suprapartidista. Sacar el tema del debate entre los sectores más recalcitrantemente conservadores y aquellos que, sometidos al liderazgo del presidente Juan Manuel Santos, empezaban a entender la necesidad de la salida negociada del conflicto armado en Colombia, para convertirlo en un eje del rediseño del Estado nacional.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Inclusión social: una preocupación común entre los artistas de interacción social y los museos de arte contemporáneo

Los museos de arte y los proyectos artísticos de interacción social tienen hoy una preocupación en común: incluir a personas de diferentes grupos sociales en sus actividades con el fin de producir un impacto en las comunidades y, así, generar un cambio en el tejido social. En los últimos años, los proyectos artísticos de interacción social han ingresado en los museos de arte contemporáneo en México. De este hecho se derivan muchas preguntas acerca de cuál es la relación entre el museo y ese tipo de proyectos.

El término “proyectos de interacción social”, acuñado por Pablo Helguera,¹ es el que mejor describe el arte que surge a partir de finales de la década de los años ochenta del siglo pasado, que “aborda cuestiones actuales expandiéndose más allá de los seguros confines del estudio y justo en medio de la impredecible esfera pública”.² Ese tipo de arte ha recibido nombres en la literatura: arte participativo, arte relacional, arte socialmente responsable, arte comunitario y muchos otros; de ahí la importancia de que se utilice un solo término para nombrarlo. Estamos hablando de proyectos artísticos en los que las personas, más que la producción de objetos, son parte integral de la obra.

Los museos son espacios públicos que se insertan dentro de determinadas comunidades, no existen aislados. La inclusión, pues, es una problemática importante para los museos porque,

1— Pablo Helguera, entrevista personal, marzo de 2017.

2— Anne Pasternak, “Foreword”, en Nato Thompson, ed., *Living as Form: Socially Engaged Art Form, 1991-2011*, Cambridge/Nueva York, MIT Press/Creative Times Books, 2012, pp. 7-9, cit. en p. 7.



Joel Castro, *Rótulos por doquier*, México, 2005. Tacubaya. Foto: Martina Santillan

como asegura Richard Sandell, “pueden tener un impacto positivo en la vida de los individuos no privilegiados y marginalizados, fungen como catalizadores para la regeneración social y como vehículo para el empoderamiento con comunidades específicas y también contribuyen a la creación de sociedades más equitativas”.³ Es en este sentido que los museos y los proyectos de arte de interacción social trabajan hacia los mismos objetivos.

Los museos de arte contemporáneo hoy exhiben proyectos de interacción social. Esto muestra su preocupación por expandir los contenidos de sus exposiciones y por ser más inclusivos tanto respecto de sus públicos como en relación con la comunidad artística. “Los museos reflejan las preocupaciones de la sociedad en la que están situados, y su relación con las

3— Richard Sandell, “Museums as Agents of Social Inclusion”, *Museum Management and Curatorship*, vol. 19, núm. 4 (1998), pp. 401-418.

comunidades a las que sirven se renegocia y se reinventa a medida que sus propósitos se desarrollan y cambian”.⁴

La exposición es la estrategia principal de los museos para atraer a sus públicos e incentivar la producción de significado. La exposición funciona, sobre todo, para dar forma a la experiencia del espectador y llevar a su visitante en un viaje de comprensión que se despliega de una manera guiada, pero en un patrón de entramado abierto de percepción afectiva, detonada por la mirada, que se acumula hasta que el observador ha entendido las ideas del curador e idealmente llega a conclusiones que ninguno de los dos había pensado antes.⁵

“Cuando un visitante se encuentra con una obra de arte en un museo, forma parte de un proceso que produce una reacción, la obra fue creada para propiciar este encuentro, el espectador tiene una experiencia única con cada obra de arte con la que se relaciona”.⁶ Este proceso está abierto a lo que cada persona trae consigo; no llenamos vacíos de conocimiento ni de experiencia al encuentro con la obra de arte. En el caso de las obras de arte de interacción social, el proceso muchas veces se ve entorpecido por la forma en que se exhiben en los museos. Esto conlleva un sentimiento de exclusión por parte de los visitantes al museo, quienes se transforman en meros observadores de una acción que sucedió en otro tiempo y en otro espacio al que nunca tuvieron ni tendrán acceso.

La forma más común en que los museos exhiben los proyectos artísticos de interacción social es mediante la documentación, es decir, fotografías y video de lo que sucedió durante la acción, muchas veces acompañados de una cantidad excesiva de texto:

4— Sheila Watson, ed., *Museums and their Communities*, Londres-Nueva York, Routledge, 2007 (Leicester Readers in Museum Studies), p. 11.

5— Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, Nueva York, Independent Curators International, 2012, loc. 342.

6— Jonathan Vickery, “Organising Art. Constructing Aesthetic Value”, en Simon J. Knell, ed., *Museums in the Material World*, Londres-Nueva York, Routledge, 2007 (Leicester Readers in Museum Studies), pp. 214-229.

esto suele ser inevitable, ya que, si no queda nada tangible de lo que el espectador está viendo, debe describirse minuciosamente, y la información es lo que más se acerca a una representación precisa de lo que pasó. Sin embargo, es importante montar estas exposiciones de manera atractiva para los públicos, provocar en ellos la inquietud de saber lo que sucedió y que reconozcan cómo esa acción puede impactar sus vidas, aunque no hayan sido testigos de ésta. Recrear lo sucedido en una acción de un proyecto artístico de interacción social en cierta comunidad es imposible, pero podemos tener elementos visuales que realcen la experiencia para los visitantes del museo de arte.

Hay muchos ejemplos de prácticas curatoriales que han experimentado con formas distintas de exponer estos proyectos. Uno de ellos es la exposición *This is What Democracy Looks Like* [Así es como se ve la democracia, 2011] en la galería Gallatin de la New York University (NYU).⁷ Ésta constaba de monitores dentro de la galería que mostraban imágenes en tiempo real de diferentes sitios donde ocurrían sucesos de The Occupy Movement y daba acceso a los manifestantes de la ciudad de Nueva York apostados justo frente a la galería, para que mostraran lo que quisieran, de la manera que quisieran.⁸ En la exposición *Happy Together: Collaborators Collaborating* (2015), del artista Ahmet Öğüt, la galería Chisenhale en Londres se transformó en un estudio de televisión en el cual colaboradores anteriores compartían sus recuerdos y experiencias de la acción en la que habían participado.⁹ En este caso, la voz de los participantes se hace presente en el espacio de exhibición, propiciando una mayor interacción. Estas instancias son

—

7— Liza Eliano, “An #OccupyWallStreet Art Exhibition that Reaches Out”, Hyperallergic, 31 de octubre de 2011. Disponible en: <<https://hyperallergic.com/39423/an-occupywallstreet-art-exhibition-that-reaches-out>>, consultado en mayo de 2019.

8— Smith, *op. cit.*, loc. 3688.

9— Ahmet Öğüt, entrevista con San Thorne, “All Together”, *Frieze Magazine*, núm. 173 (septiembre de 2015). Disponible en: <<https://frieze.com/article/all-together>>, consultado en mayo de 2019.

ejemplos de la colaboración entre el artista y el curador en las que se llegó a prácticas innovadoras en la exhibición de proyectos artísticos de interacción social.



This is What Democracy Looks Like, 2011. Galería Gallatin, Nueva York. Fotografía tomada de Liza Eliano, “An #OccupyWallStreet Art Exhibition that Reaches Out”, *Hyperallergic*, 31 de octubre de 2011. Disponible en: <<https://hyperallergic.com/39423/an-occupywallstreet-art-exhibition-that-reaches-out>>, consultado en mayo de 2019.

En su afán por mantenerse relevantes no solamente para sus públicos sino también para la comunidad artística, los museos de arte contemporáneo en México están haciendo un esfuerzo por estar al corriente con el arte actual por medio de la inclusión en su programación de proyectos artísticos de interacción social. Ejemplos de éstos son la exposición *Si tiene dudas... pregunte*, de la artista feminista Mónica Mayer, en 2016, en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), *El ideal infinitamente variable de lo popular*, del artista británico Jeremy Deller, también en el MUAC, en 2015, y, asimismo de ese año, *Expuestas: registros públicos*, de Lorena Wolffer, en el Museo de Arte Moderno (MAM), y *Relato de una negociación*, de Francis Alÿs, en el Museo Tamayo, entre otros.

Es importante entender la naturaleza participativa y experiencial de los proyectos de interacción social para no acabar con su esencia al momento de su exhibición. Muchos de ellos son de largo plazo, los artistas trabajan con comunidades específicas y, en muchas ocasiones, periféricas. El tiempo y la confianza son elementos básicos para que los resultados sean exitosos y satisfactorios tanto para el artista como para los participantes. La confianza generada entre los artistas y las comunidades no debe ser traicionada.¹⁰

Trabajar con comunidades tiene innumerables retos. Uno de los más importantes tiene que ver con la relación de poder que se establece entre los participantes y el artista. Siempre existe el riesgo de que la comunidad sienta que el artista la utiliza para fines diferentes de sus intereses, en los que sus miembros no encuentran ningún valor; asimismo, se da el caso de artistas que trabajan desde una posición de superioridad, dentro del modelo que Chapple y Jackson llaman “el acercamiento del ‘misionero cultural’, aquel en el que los públicos son posicionados como objetos para ser elevados en su desarrollo”.¹¹ De manera que el trabajo propuesto tiene que procurar en todo momento la horizontalidad de la relación entre participantes y artistas para que el proyecto sea una herramienta de empoderamiento para la comunidad. De otro modo, se vuelve una mera utilización de las personas para los intereses de los artistas; como dice Claire Bishop, “podríamos verlo como una historia de la siempre en aumento subordinación voluntaria al deseo del artista, y de la mercantilización de cuerpos humanos en una economía de servicio”.¹²

—

10— Nina Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz, California, Museum 2.0, 2010. Disponible en: <<http://www.participatorymuseum.org/read/>>, consultado en mayo de 2019.

11— Karen Chapple y Shannon Jackson, “Commentary: Arts, Neighborhoods, and Social Practices: Towards an Integrated Epistemology of Community Arts”, *Journal of Planning Education and Research*, vol. 29, núm. 4 (2010), pp. 478–490.

12— Claire Bishop, “Participation and Spectacle: Where Are We Now?”, en Thompson, ed., *op. cit.*, pp. 24–45.

De la misma manera, el museo ejerce un enorme poder sobre los artistas y sobre sus públicos. Los museos son legitimadores por excelencia: “sitios públicos importantes para la autenticación y presentación de patrimonio en la cultura occidental. La autoridad de los museos deriva de su larga historia como depositarios de la cultura material y como agentes de formación de identidad, nacionalismo y más recientemente, inclusión social”.¹³ Los museos tienen el poder de decidir quién y qué se exhibe en el recinto, y de qué manera el público se acerca a la producción artística. Sería beneficioso para los museos, los artistas y los públicos trabajar de una manera más integrada entre ellos. Amalia Mesa-Bains sugiere que compartir este poder podría ser una forma interesante de trabajar, las exposiciones deben de ser formuladas con pericia, y esto tiene que ser compartido. El poder, la habilidad de autodefinirse en una forma desde la cual podemos actuar, debe suponer la toma de decisiones comparativas, liderazgo, empoderamiento, conocimiento y pericia curatorial entre las diversas comunidades y las instituciones.¹⁴

Para los artistas es importante que el museo reconozca su trabajo por medio de la exhibición: “el hecho de ser exhibida en un museo le confiere [a la obra] un aura de importancia y autenticidad, dotando lo que sea que se presenta con un sentido de significación”.¹⁵ Además, la obra llega a un mayor número de personas. El museo se beneficia al involucrar a una comunidad artística más grande y más diversa que le permite que sus públicos tengan acceso a una oferta más variada de producción artística.

13— Susan Ashley, “State Authority and the Public Sphere: Ideas on the Changing Role of the Museum as a Canadian Social Institution”, *Museum and Society*, vol. 3, núm. 1 (2005), pp. 5-17. Disponible en: <<https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/61>>, consultado en mayo de 2019.

14— Amalia Mesa-Bains, “The Real Multiculturalism: A Struggle for Authority and Power” (1990), en James Cuno, “Money, Power and the History of Art. Whose Money? Whose Power? Whose Art History?”, *Art Bulletin*, vol. 79, núm. 1 (1997), pp. 6-9.

15— James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*, 2a ed., Nueva York, Thames and Hudson, 2009, p. 34.

Nuevos enfoques hacia el encuentro e interacción dentro de los museos públicos están tomando forma y ganando fuerza, con directores con visiones sin precedentes y mandatos destinados a nutrir y hacer accesibles, experiencias basadas en el arte entre públicos diversos, donde el arte y la vida se encuentran a través de aproximaciones múltiples.¹⁶

México en general y los museos de arte contemporáneo en particular tienen un largo camino que recorrer en el campo de la inclusión social. Los museos pueden tener un papel muy importante en este arduo trabajo hacia la inclusión, el cual no se limita a la inclusión dentro de los recintos de los museos, sino, más allá: por medio de su contenido, afecta la vida cultural y política de la sociedad. El que proyectos artísticos de interacción social se incluyan en la programación de las exposiciones en museos de arte es un paso en esa dirección, pero todavía falta mucho por hacer. Tenemos que preguntarnos cuál es la mejor manera de exponer estos proyectos y cómo pueden influir positivamente en los públicos de los museos. Necesitamos desarrollar dentro del museo políticas que nos permitan trabajar de manera que los proyectos de interacción social no pierdan su naturaleza intrínseca y sean significativos para los públicos. La institución no se puede limitar a tomar los discursos de los artistas que trabajan en la periferia y tratar de apropiárselos y domesticarlos.¹⁷

16— Angela Marsh, “Pragmatist Aesthetics and New Visions of the Contemporary Art Museum: The Tate Modern and the Baltic Centre for Contemporary Art”, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 38, núm. 3 (otoño de 2004), pp. 91-106, cit. en p. 92.

17— Lorena Wolffer, entrevista personal, febrero de 2017.



Bonnie Ora Sherk, *Living Library* (1981-presente), Bienal de Venecia, 2017. Foto: Martina Santillan

Las comunidades migrantes como parte del museo, una propuesta curatorial.

Actualmente, en el mundo, más de 244 millones de personas viven fuera de su país de origen.¹ La migración es un fenómeno controversial debido a sus consecuencias políticas, sociales, económicas y culturales. Cada país decide cómo hacerle frente, dependiendo de su política exterior y de su condición de receptor o emisor de migrantes. La forma en que los migrantes son incluidos o excluidos de la vida pública cobra gran importancia al tratarse de políticas nacionales que hacen eco en la vida diaria. En este escenario se plantea la pregunta: ¿es posible que el museo sirva como un espacio de contacto y participación para los migrantes y que, además, fomente su reconocimiento?

El proyecto de investigación “Inclusión de los migrantes en proyectos museográficos. Propuesta para una exposición temporal sobre la comunidad del Barrio Chino de la Ciudad de México” tuvo como objeto hacer un análisis de la forma en que aquéllos participan en los museos y cómo esa estrategia puede servir para el desarrollo y reconocimiento de sus comunidades. Para cumplirlo, se realizó un breve mapeo de ciertos ejemplos internacionales que demuestran cómo es posible crear proyectos de largo plazo que apoyen el desarrollo de una comunidad migrante. Dentro de los ejemplos analizados, se tienen casos como el Museum of Chinese in America (MOCA), en Nueva York, que se identifica como un museo dialógico que promueve el desarrollo de la comunidad china por medio del trabajo en el museo.

1— *Reporte Mundial de Migración 2018*, Ginebra, Organización Internacional para las Migraciones, 2018.

Este análisis sirvió de base para generar recomendaciones generales en la creación de proyectos con las comunidades migrantes que, a su vez, se emplearon para la propuesta de un proyecto curatorial sobre el Barrio Chino de la Ciudad de México, cuya primera fase de investigación se muestra en el presente artículo.

¿Cómo se sustenta una relación museos-migrantes?

En un mundo donde los movimientos de personas generan conflictos de seguridad nacional y de identidad cultural y social, el museo puede colocarse como un espacio de contacto o de diálogo entre las comunidades que llegan, aquellas que están de paso y las nacionales. De acuerdo con Fabien van Geert, “los museos [exposiciones] deben desempeñar una función prospectiva para fomentar el respeto y la comprensión, y educar e informar a los ciudadanos acerca de los beneficios de la diversidad y la diferencia. La función de [esas] instituciones [...] vincula a las comunidades y refleja la sociedad plural en la que vivimos”.² Hasta hoy, varios países se han aventurado a crear estos proyectos con el fin de incluir a las comunidades migrantes en sus territorios. Tal es el caso del Memorial de la Inmigración Polaca, Italiana y Ucraniana de Curitiba en Brasil; la Cité Nationale de l’Histoire de l’Immigration en Francia, el Migration Museum of South Australia en Australia, el Museo de Ellis Island en los Estados Unidos, entre otros.

La experiencia de esos museos nos enseña que para realizar proyectos de ese tipo se debe creer en la aportación de los migrantes a la cultura de las naciones, conquistando, así, parte de sus derechos culturales, siempre y cuando no se caiga en el “exotismo” y en una mirada centrada más en la diferencia que en la similitud entre las culturas. Esa conquista de

2— Fabien van Geert, *Museos e inmigración. Diagnóstico de las acciones de los museos catalanes como parte de las políticas de integración*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2010.

derechos culturales debe hacerse con la firme creencia tanto en la multiculturalidad como en el museo como sitio donde ésta cobra vida.³

Así, el museo se convierte en una “zona de contacto” que permite el diálogo, la negociación y la reunión de personas que no se habrían reunido en ningún otro contexto,⁴ con lo que surge un vínculo entre los visitantes, el personal del museo y la comunidad que participa activamente en éste.

Dentro de los propósitos a los que puede aspirar un museo de migrantes, de acuerdo con el análisis y con base en las propuestas hechas por teóricos como Laurence Gourievidis, se encuentran:⁵

1. Re-balancear: incluye el endoso de políticas sociales dirigidas a corregir la continua discriminación sufrida por los grupos migrantes y reequilibrar el escenario para darles igualdad de oportunidades.
2. Recalificación: redefinir acontecimientos traumáticos del pasado con el objeto de darles múltiples significados.
3. Recolección: recordar el pasado para recolectarlo.
4. Reconstitución: acceso al pasado a través del conocimiento histórico.
5. Reconocimiento: del valor que es esa cultura migrante para el país de acogida.

De acuerdo con Simona Bodo, esa relación museo-migrantes debe abordarla el museo mediante el “diálogo intercultural”, entendido como una forma de establecer una relación con los miembros pertenecientes a otra comunidad y verlos no sólo

3— Jacques Toubon, “La génesis política del ‘Centro’”, *Museum International* (2007), pp. 8-11.

4— El término “zona de contacto” es un concepto creado por Mary Louise Pratt (1992), y es usado por James Clifford para repensar el papel del museo en la relación entre culturas. Véase James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.

5— Laurence Gourievidis, *Museums and Migration: History, Memory and Politics*, Nueva York, Routledge, 2014.

como objetos de estudio sino como seres humanos con similitudes y diferencias.⁶

Esto incluye introducir a la población migrante al idioma, tradiciones y costumbres del país de acogida, y, al público, al idioma, tradiciones y costumbres de los migrantes. Para que ocurra ese diálogo, es imprescindible la participación de la comunidad en la explicación de su historia y la interpretación de sus objetos, con lo que se logra una reinterpretación de su pasado, un cuestionamiento sobre su identidad y su perspectiva de futuro como comunidad migrante y como comunidad integrada a la sociedad donde vive.

A partir de esas experiencias y con esas bases teóricas, en el proyecto se realizó la primera fase de una propuesta expositiva sobre el Barrio Chino de la Ciudad de México.

Los chinos del Barrio Chino más pequeño del mundo

En México, varios museos han experimentado con el tema de la migración y sus comunidades. Para esta investigación se retomaron las experiencias de los museos Nacional de las Culturas y de Culturas Populares, que han desarrollado proyectos sobre la comunidad africana en México y la exposición *303 La matanza de chinos en Torreón*, del Museo Memoria y Tolerancia. Si bien estos proyectos cuentan con sus aciertos, se pueden rescatar algunas observaciones que los enriquecerían.

En los tres casos estudiados no se trató de proyectos a largo plazo que buscaran un verdadero trabajo con las comunidades, pues el fin último fue la exposición, lo que representa un impedimento para apoyar el desarrollo de la comunidad, a diferencia de lo planteado en el Proyecto de Historia del MOCA, que, por medio del trabajo a largo plazo con una sola comunidad, busca apoyarla con talleres de historia oral, colectas de colecciones,

6— Simona Bodo, “Museums as Intercultural Spaces”, en Richard Sandall y Eithne Nightingale, eds., *Museums, Equality and Social Justice*, Nueva York, Routledge, 2012, pp. 39–67.

enseñanza de idiomas y exposiciones que van cambiando a lo largo del tiempo.

Se ha encontrado que en las instituciones mencionadas con anterioridad usualmente se hace un trabajo “desde arriba”, guiado por los expertos en museos e investigadores, cuando se debería buscar un trabajo dirigido por la comunidad para que sea ella quien “cuente su historia”. De ser así, nos daríamos cuenta de que no se trata de personas con una sola identidad “migrante”, sino que en muchos casos los descendientes asiáticos de esa comunidad siguen algunas tradiciones nacionales, lo que le da un carácter más complejo a su identidad.

Este último punto nos remitiría obligatoriamente a ver las semejanzas entre las culturas, así como la hibridación cultural que se ha generado gracias al contacto con la población. Sólo así lograríamos ir de lo “exótico” de una cultura migrante que nos es ajena a ver a una persona que no es únicamente un migrante, sino alguien que guarda con nosotros más semejanzas de lo que a primera vista pareciera, y alcanzaríamos una conexión con la exposición y la comunidad de la que habla.

En relación con el Barrio Chino de Dolores se encontró que ha sido objeto de varios proyectos de rehabilitación urbana,⁷ así como se ha buscado darle un empuje económico por medio de actividades como el Festival de Año Nuevo Chino, celebrado desde 1983, donde se hacen exposiciones gastronómicas, de artes marciales y desfiles. Sin embargo, más allá de estas celebraciones, la zona no ha logrado tener mayor ímpetu cultural. De ahí la iniciativa de generar un proyecto expositivo sobre esa comunidad.

La primera etapa del proyecto de investigación consistió en recoger directamente en la comunidad del Barrio Chino la historia oral, mediante la cual los entrevistados compartieron sus historias de vida. En esta etapa, sólo se pudo tener un breve esbozo de lo que es el pasado de los miembros y los temas que

7— “Convenio de participación para la realización del proyecto del Barrio Chino”, Ciudad de México, 1994.

les interesaría presentar en una exposición, pero se reflejó el interés que tienen por el proyecto. Gracias a dicha historia oral se identificó que la comunidad está interesada en hablar del porqué vinieron a México, a qué se dedicaron, cómo aprendieron algunas tradiciones y cómo las trasladaron al ámbito urbano mexicano y propio del barrio.

Los entrevistados hablaron también de las rivalidades dentro de la comunidad y de la relación con el resto de la ciudad, y cómo su barrio se ha ido transformando a lo largo de los años. Los testimonios reflejan que la realidad de lo que es el barrio hoy día no es lo que quisieran; de ahí la reflexión sobre el pasado y lo que ellos esperarían que fuera en un futuro su Barrio Chino. Sus voces reflejan, asimismo, que para ellos es importante usar celebraciones como el Festival del Año Nuevo Chino no sólo para presentar a la comunidad al resto de la población, sino también para dar impulso a sus negocios y contar con los recursos para mejorar el barrio.

La historia oral también permitió descubrir los objetos que a la comunidad le interesaría exhibir, tales como fotografías familiares y de otros barrios chinos que han visitado, cartas que conservan de sus abuelos, revistas que publicaron miembros de la comunidad, así como objetos musicales o ropa que les fueron heredados. En estas entrevistas, los propios miembros del barrio redescubrieron su pasado e historia, pues en algunos casos no se había dado dentro de la familia este pase de historias de generación en generación. Por ello, el solo hecho de hacer las entrevistas generó un re-balance de la historia personal y una reinterpretación del pasado.

Recomendaciones para la materialización del proyecto

En este punto culminó la primera fase del proyecto realizado; el camino que se ha de seguir es hacer del proyecto una realidad y lograr una alianza con algún museo que lo acoja aplicando los preceptos anteriormente mencionados:

1. Compromiso a largo plazo con la comunidad.
2. Permitir la dirección de la comunidad en el proyecto, enseñándoles sobre curaduría y aspectos técnicos, a la vez que el personal del museo aprende de ellos.
3. Buscar que el fin último sea la comunidad y el museo como el espacio donde la comunidad se hace visible y se transforma, no así la exposición como el fin último.
4. Retomar los puntos de encuentro entre culturas, el diálogo, el contacto y la prospección de la comunidad. El exotismo y el simple recuento de hechos debe quedar atrás para dar paso a los cuestionamientos, a la transformación y a la reflexión de la comunidad con el museo.

De esta manera y no sólo para este caso, sería posible contar con un proyecto museológico que apoyara a las comunidades migrantes en México, en el que el museo sea el sitio de contacto y encuentro entre lo que en un inicio parecieran dos mundos ajenos.

Foreword

The “William Bullock” Extraordinary Lecture Series of Critical Museology refutes the notion of the museum as a neutral territory, a mass space linked to the technological miracle of the selfie, whose success is equivalent to the paradigm “the more expensive the better.” Since 2014, this Lecture Series has advocated for turning the museum into an arena for debate that affirms the plurality of discourses, especially those that originate from minority or peripheral collectivities, that is, alternative discourses based on cultural, social, ethnic and territorial diversity.

The fruitful and ongoing alliance between the MUAC-UNAM, the British Council and the INBAL has been indispensable to achieving this purpose. It has led to the organization of three international colloquia and drawn on distinguished keynote speakers, conference participants, respondents, and workshop participants to foster museological reflection on the museum’s role in contemporary society. But the Bullock Lecture Series is also fertile ground for presenting projects that exhibit novel ideas in critical museology that are in progress in the current Mexican context. Such is the case of the Premio William Bullock, which received over 25 initiatives in 2018 and through which the museum incorporates and works alongside a specific community in order to influence cultural reality.

The particular format of this Lecture Series comprises an Academic Council headed by a chairman—Simon Knell, from the University of Leicester, in the first editions—and including members from universities and institutions. Its collegiate orientation has given rise to the format and themes of the three editions of the Lecture Series: *Museología crítica* (Critical Museology, 2015); *Museología, memoria y políticas de representación* (Museology, Memory and Politics of Representation, 2016); and

El museo-foro: espacios museales para un mundo intolerante (The Forum-Museum: Museum Spaces for an Intolerant World, 2018). In 2019, the Lecture Series will focus on the sphere of museums' public policies.

For now, we would like to acknowledge the work of the advisers who continue to accompany us: Marco Barrera Bassols, Brenda Caro, Karen Cordero Reiman, Miguel Fernández Félix, João Guarantani, Gabriela Gil Verenzuela, Selma Holo, Mariana Munguía, Luis Gerardo Morales, and Luis Vargas. We would like to express our sincerest gratitude to the museum professionals who participated in the Academic Council during the first editions of the Lecture Series: Edgardo Bermejo, Julieta Giménez Cacho, Pilar Ortega, Rafael Sámano and Magdalena Zavala. It is also important to highlight the work of Luis Vargas and Mónica Amieva Montañez in bringing together the forces that made possible the three editions of the Lecture Series over these past four years.

We cannot conclude without reiterating that the fortunate alliance between the British Council, the INBAL and MUAC, UNAM,—which was also joined by the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM-INAH), the Federación de Amigos de los Museos, and, recently, the University of Southern California—has been conducive to the pluralist, critical and dialogical atmosphere that characterizes the “William Bullock” Extraordinary Lecture Series of Critical Museology.

João Guarantani

Senior Art Advisor
British Council Mexico

Mariana Munguía

National Coordinator of Visual Arts
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Graciela de la Torre

General Director of Visual Arts · MUAC
Universidad Nacional Autónoma de México

Introduction

• • • •

• • • •

• • • •

• • • •

In recent decades, the ways we conceive museums have undergone a series of transformations in terms of its self-assessment of both its social reach and its social limitations. Nevertheless, there is still a need for a robust discussion of the challenges to institutions' civil function, or rather, the question about how to buttress their public character. In the era of neoliberalism, it is urgent that we question deeply whether or not our institutions truly operate as heuristic spaces of freedom, equality, dissent and social justice that, in addition to intervening in the habitual and hegemonic relations of power, reinvent hegemonic narratives or dismantle and neutralize imaginaries and naturalized, homogeneous "common" sense. What are the impact and the relevance of the experiences of our museums in those senses? How to share the same notion of participation and public commitment among the complex framework of our museums' publics, processes and purposes?

The "William Bullock" Extraordinary Lecture Series of Critical Museology arises precisely in this conjuncture as a space of investigation into, reflection on, and training in the everyday activities of museums, wherein these questions come into play in the framing of our models of museum management, and such framing constructs citizenship and operates in society as an agent of democratization and a socially relevant means of collective communication. Now, the specificity of the reflections generated in this Lecture Series has to do with the fact that they are developed from the standpoint of the museum itself, and not just from that of the academy. In other words, the contributions to the Lecture Series are emplaced at real site of enunciation, coming out of museological practice.

Since the Lecture Series' emergence in 2014 the thrust of these discussions has been how museums and citizenship mutually produce each other in relation to specific shared contexts and cultural rights, and not just in relation to this or that artistic, scientific or historical-anthropological profession. All this involves the objective of consolidating museology as an integral field of knowledge that interrogates and transcends the limits of the traditional apparatuses of exhibition and confronts socio-political problems of inclusion from a perspective that is both theoretical and practical. The Lecture Series bears the name of the Englishman William Bullock (1773-1849), an important collector, naturalist, businessman and scholar of "ancient" cultures, whose research—including studies of pre-Columbian Mexico—and innovative exhibition strategies were pioneering in the renewal of museological discourses around the world. From 2015 to the present, the Lecture Series has not only compensated for a lacuna in museological debates in Mexico, but has also consolidated itself as a space of critical exchange for the construction of knowledge in relation to the museum as phenomenon, whereby collective reflections are generated about the museum as an institution, its underlying philosophy, the problematization of its purposes, its policies and current roles as spaces in the public sphere that make evident tensions, conflicts, cultural hybridizations, and social debates that are relevant to contemporaneity.

Three international colloquia have been held under the aegis of the Lecture Series over the past four years, generating critical narratives and spaces of exchange and stimulating the formation of human resources in the Mexican museological field. The first academic conferences, *Museología crítica* [Critical Museology], were carried out in March 2015, by means of which museum professionals' critical areas of interest were determined, in relation to the central problems that characterize their future. That first successful diagnosis and launching of the Lecture Series made possible the conceptualization of an international colloquium held in October 2016: *Museología, memoria y políticas de representación* [Museology, Memory and Politics of Representation].

That edition developed a program of keynote talks, panels and special activities, in order to advance the debates surrounding the politics of representation and the discourses of history and collective memory that occur within and from museums, as well as those about the conflicts introduced by museology into precisely the agreements and disagreements that must be carried out in order for those representations to be possible.

Along the same lines, the third edition of the international colloquium took place in March 2018. *El museo-foro: Espacios museales para un mundo intolerante* [The Forum-Museum: Museal Spaces for an Intolerant World] invited a reflection on museums as open forums from which to rethink the role of art and culture in a world in which the most recent years have seen the radicalization of racist and xenophobic discourses. This third colloquium problematized museums' place as spaces of resistance and sites for collective deliberation on museums' power as forums for discussing the public realm.

In harmony with the themes explored in those three editions of the colloquium—critical museology; the museum as a space of representation, and the museum-forum—the present publication brings together a selection of the most notable texts from the “William Bullock” Extraordinary Lecture Series of Critical Museology. The volume's aim is thus to contribute to the still-nascent bibliography on critical museology in the Ibero-American context, to present its discursive contributions to the museological field and, at the same time, to provide an update on the debates that the Lecture Series has fostered about the museum as a public sphere, in which culture, hegemonic identities, and “weak” citizenries are contested, with the aim of revitalizing the links between the diverse audiences and museums, generating projects that make those institutions more inclusive and democratic, and constructing communities of practice and meaningful collaboration in our contexts.

Luis Gerardo Morales

Knowledge, Ritual and Enjoyment in Museology

To my Museology students

This essay is an updated version of a dissertation I presented, in March 2015, as Mexican Chair, at the first colloquium of the “William Bullock” Extraordinary Lecture Series of Critical Museology, organized thereafter by the Museo Universitario Arte Contemporáneo at the UNAM in collaboration with the British Council of Mexico. My main purpose was to provide a general overview of the status of the question of the concept of “museology” (with its different interpretive variants), as well as its relationship to the grand figure of the Englishman William Bullock (1773–1849), antiquities collector, founder of curiosities museums and now regarded as a precursor to modern museography. Here I expose a synthesis of several years of research on the theory and historiography of museums in Mexico, whose singularity lies, no doubt, in the way in which they transformed their pre-Columbian inheritance into a strongly cohesive cultural referent. To do so, the Mexican government and local intellectual elites appropriated the *museal artifact* in an original and notably successful way, and with it the contributions of foreign explorers, collectors and travelers over the course of the 19th century. In general, the modern museum’s transplantation to the Americas involved more than merely replicating a continental, Mediterranean or British original. On the contrary, it very quickly took on a character of its own. With this museological research I have also sought to encourage academic exchange and cultural dialogue between the Old World and the New, emphasizing the richness of our creative and innovative differences.

I. Museologies

In the Mediterranean and Latin American world at present, the term “museumology” refers to everything related to the study, development and management of museums. Alternatively, for philosophers like Bernard Deloche, a broader conception of museumology must be inscribed in “the museal field.” That is, in addition to conducting research on museums, practitioners of the field task themselves with all processes of documenting, preserving and transmitting knowledge accumulated in collections of objects and archives, as well as analyzing its own praxis as a machine that conveys sensory experiences.¹ In this gap between object and subject, between archive and representation, studies of the semiotics of museums have been proliferating for several decades now. There is a before and after the “linguistic turn” in the social sciences and in museumology, the dissemination of which I would situate in the late 1960s. With that “turn,” the notion of the “exhibition” jettisoned its purely functionalist meaning in order to emphasize the narrative and interpretive capacities of museumographic *mise-en-scène*.²

Until a few years ago the notion of museumology, in the international academic realm, seemed to be a scholarly term that was only used by a limited number of specialists. In Mexico, the dominant term had been the neologism “museografía,” which applied to technical questions related to the visual field—that is, to the apparatuses and physical media of the “exhibition hall,”

—

1— Bernard Deloche, “Museal,” *El museo virtual* (1st. French edition, 2001), trans. Lourdes Pérez, Gijón, Trea, 2002, pp. 79–128; “Muséal,” in André Desvallées y François Mairesse, dirs., *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 235–250.

2— One of the first essays to be influenced by linguistic structuralism is a notable text by Alberte M. Cirese, “Le operazioni museografiche come metalinguaggio,” in *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Turin, Einaudi, 1977, pp. 37–56. For a synthesis of the communicative turn in the notion of the museum, see Stephen E. Weill, “Rethinking the Museum: An Emerging New Paradigm (1990),” in *Rethinking the Museum and Other Meditations*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1990, pp. 57–65.

of museographic montage or the design of the exhibition space. Mexico City has been home to a professional training program dedicated to conservation, restoration and museography for over fifty years, likewise, more recently, said school created a postgraduate program in museology that lasts until today.³

Nevertheless, by the end of the 20th century museography's technocratic focus was starting to get old, above all due to its categorical separation from aesthetic and humanistic studies. After the interpretive turn—which one can confirm in classic texts such as those by Cameron, Pearce, Hooper-Greenhill and Kavanagh, among many others—the exhibition space acquired the rank of “discourse,” since it never renounces a quest for meaning.⁴ In this context, at the beginning of the 21st century museum studies or the proliferation of approaches on its operations, gave new impetus to better understanding its communicative and cultural aspects. Today, in Mexico and several other Latin American countries, it seems “normal” that the term museology applies to the entire museal profession, including, of course, the groups of advisers or consultants whose purpose is to complete a particular exhibition. From that point of view, anyone who is linked to a museum's activities *does museology*.

Such a conception has its limitations, since “museology” understood only as “the study of museums” suggests a totalizing, schematic methodology—like a set of formulas—of the museum's work. Nevertheless, there are currently different ways of understanding and doing museums, museum design and/or exhibition design [*expografías*]. The proliferation of new

—

3— I am referring to the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCryM) at the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

4— Duncan F. Cameron, “The Museum, a Temple or the Forum (1971),” in Gail Anderson, ed., *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, MD, Altamira Press, 2004, pp. ed. 61–73; Susan M. Pearce, *Museums Objects, and Collections: A Cultural Study*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1993; Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, Routledge, 1992; and Gaynor Kavanagh, *History Curatorship*, Leicester, Leicester University Press, 1990.

museums with a great range of thematic and social diversity, as well as certificate programs, seminars, conferences and graduate programs—particularly in several Latin American countries, with foci on curating and collecting, architecture and design, memory and collective participation, management of artistic and cultural heritage, as well as studies of museum publics and museum learning, among others—have contributed to the current expansion of the term “museumology.”⁵

Because museumology has come to incorporate different disciplines and reflections on the symbolic force of the “museum act,” today museumologies abound: new museumology, participatory museumology, sociomuseumology, community museumology, historical museumology, and most recently critical museumology, radical museumology, and even post-museumology of the post-museum.

What is meant by that new term, “critical museumology,” when it was just yesterday that one spoke of “new museumology?”⁶ In my view, what has changed with all those scientific or philosophical museumologies is that the museum stopped being seen

—

5— Among many other works, see Marcelo Araujo and María Cristina Oliveira Bruno, eds., *A memória do pensamento museológico contemporâneo. Documentos e Depoimentos*, São Paulo, Comitê Brasileiro do ICOM, 1995; Edgardo Norberto Chacón, “Museología, cincuenta años de estudios académicos en Argentina,” *Revista de museología. Revista científica al servicio de la comunidad museológica*, no. 46 (2009), pp. 15–21; Carlos Vázquez, *Felipe Lacouture Fornelli, museólogo mexicano*, Mexico City, INAH, 2004; Luis Gerardo Morales, “Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México,” *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXVIII, no. 111 (Summer 2007), pp. 31–66; Luis Gerardo Morales and Georgia Melville, eds., “Dossier: Nuevas museologías del siglo XXI,” *Alteridades*, no. 37 (January–June 2009), pp. 3–115; Raúl Aguilar, “Tradición y cambio en la museología costarricense: dos momentos históricos,” *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, no. 44 (September–December 2008): 37–58; and William López, *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2015.

6— Jesús Pedro Lorente, “La nueva museumología ha muerto, ¡viva la ‘museumología crítica’!,” in Jesús Pedro Lorente, dir., and David Almazán, coord., *Museumología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 13–25; and Jesús Pedro Lorente and Teresa Sauret, eds., “Dossier Temático: Museumología crítica,” *Museo y territorio*, no. 4 (December 2011), pp. 7–147.

as the neutral field that 19th century empirical naturalism had invented. Upon being stripped of its “immaculate authority of knowledge” by the new sociological and aesthetic theories, the modern museum was now seen as an artifact that was subject to interests and changes of groups who held power, scientific communities and institutions. From this point of view, we can say that the notion of the museum, like the conception of history, was destabilized.

II. Museology and Museography: Interwoven Paths

In keeping with the order of ideas discussed above, I see all museology as necessarily being inserted within a particular regime of historicity.⁷ This is because the ways of thinking and making museums entail a particular understanding of progressive modern time (including its exhaustion). From this point of view, it is indispensable to be critical of essentialisms, which thus makes it possible to reveal the contingent character of the museal act: that is, of its curatorial projects, its narratives and the performativity of exhibition design. Below I provide a historiographical review of the terms museology and museography, the better to understand their present meanings.⁸

—

7— François Hartog, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, trans. Saskia Brown, New York, Columbia University Press, 2017 (2003).

8— Despite their Eurocentric approach, see the contributions by Janick Daniel Aquilina, “The Babelian Tale of Museology and Museography: A History of Words,” *Museology: International Scientific Electronic Journal*, no. 6 (2011): 1–20; François Mairesse, “Muséographie,” in Desvallées y Mairesse, dirs., *Dictionnaire*, op. cit., pp. 321–342; Mairesse y Desvallées, “Muséologie,” in *ibid*, pp. 343–385; and Jesús Pedro Lorente, *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012. For Latin American and Mexican perspectives, see Luis Gerardo Morales, coord., “Dossier temático: nueva museología mexicana (primera parte),” *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, no. 7 (May–August 1996); Luis Gerardo Morales, coord., “Dossier temático: nueva museología mexicana (segunda parte),” *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, no. 8 (September–December 1996); Jesús Bustamante, coord., “Monográfico: Museos de Antropología en Europa y América Latina: Crisis y renovación,”

The origins of both words appear to be wrapped up in the German language. They circulated widely during the 18th and 19th centuries, predominantly in the German scientific literature, especially that which was occupied with the natural sciences and the arts. The term “museography,” coined in 1727 by Caspar Friedrich Neickel in his 400-plus-page book, *Museographia*, encompassed both the activities of forming, conserving and exhibiting collections, primarily those of natural history, and the *description* of museums and cabinets of curiosities in Europe and elsewhere. In the manner of an illustrated encyclopedia, such descriptions consisted of summative enumerations of collections and archives, sometimes including recommendations about their state of conservation, as well as the nature of visits. The word museology appeared later when Georg Rathgeber published a 177-page book in 1839, titled *Aufbau der Niederländischen Kunstgeschichte und Museologie*, which served as an introduction to a catalog of the numismatic collection of the museum of the ducal palace in the German city of Gotha.⁹ This text suggests that the object of museology would be the description of collections, cabinets of study, libraries or archives held in museums and/or private premises. For a long time, museological activity was limited to the formation and conservation of collections, which were seen as the essential substrate of all museums.

In the early 20th century, the first scholars of museums like George Brown Good and John Cotton Dana would never use such terms—museography and museology—because, generally speaking, they were rather unusual in the English language.¹⁰ It was more common to find terms like “museum

—

Revista de Indias, no. 254 (January–April 2012); and Luis Gerardo Morales, ed., *Tendencias de la museología en América Latina. Articulaciones, horizontes, diseminaciones*, Mexico City, ENCRYM/INAH Publicaciones Digitales, 2015.

9— Georg Rathgeber, *Aufbau der Niederländischen Kunstgeschichte und Museologie*, Weißensee, G. F. Grossman, 1839.

10— J. Lynne Teather, “Museology and Its Traditions: The British Experience,

practice,” “museum work” or “museum management.” To this day, in English-language scholarship one does not refer to “museographic projects,” but to “exhibit projects.” Many scholars have noticed that, as museums proliferated after 1960, especially those dedicated to art, history and archaeology, the 19th century conflation of museology and museography slowly gave way to two distinct and specialized fields. The conceptual systematization of museums rested on a series of precepts that regulated their administrative organization along with a corps of specialists in addition to their directors’ “good taste.” The evolution of both notions was made even more complex if we examine another kind of source, aside from the catalogs of collections or specialized dissertations.

For example, if we consider the creation of the first professional associations of museums, like those of Great Britain (1889), the United States (1906) and Germany (1917), up to the creation of the International Organization of Museums in Paris (1926), and finally the birth of the ICOM in 1946; and if we further analyze the establishment of the first specialized courses in museums at the Louvre in 1882, at numerous universities in the U.S. in the 1920s, and even at McGill University in Montreal, as well as in São Paulo, Brazil, at the beginning of the 1930s, we will see in that vast information a first and unprecedented grand systematization of methods and techniques regarding the work of the museum. All of this coincided with what scholars like Steven Conn have characterized as the first golden age in the worldwide development of museums from 1880 to 1930, especially in the United States.¹¹ If today we speak of a “new museology” or a

1845–1945,” Ph.D. dissertation, University of Leicester, 1984; Hugh H. Genoways and Mary Anne Andrews, eds., *Museum Origins: Readings in Early Museum History & Philosophy*, Walnut Creek, CA, Left Coast Press, 2008; and Gail Anderson, ed., *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, MD, Altamira Press, 2004, pp. 13–29, 61–98, 139–142.

11— Steven Conn, “Naked Eye Science: Museums and Natural History” and “Between Science and Art: Museums and the Development of Anthropology,” in *Museums and American Intellectual Life, 1876–1926*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 32–114; Gary Kulick, “Designing the Past: History–Museum

“critical museology,” we must accept that there have been similar labels in other times, such as the deist movement of “rational entertainment” that ran from the end of the 18th century to the first decades of the 19th, or the early 20th century “new museum” movement in the northeastern U.S., the emphasis of which was put on a revalorization of the relationship between museum and community.

In Mexico, in the midst of a civil war, in 1916–1921, the notion of museology appeared to be linked to the organization of collections and the educational and social ends of the museums.¹² Meanwhile, in France, the notion of museology had been related to the activity of conserving art collections, which included studying and cataloguing them.¹³ In September 1939, prior to the outbreak of World War II, in the United States, Spain, France and Mexico, the democratization of public education, as well as the importance of the museum in the intellectual development of its community had begun to reshape the museum’s aims, both in professional education and in international showcases for the dissemination of science and art. Somewhat later, in 1958, in the seminar on the educational role of the museum, held in Rio de Janeiro and organized by UNESCO and ICOM, then directed by the French museographer Georges-Henri Rivière, it was determined that museology as a branch of knowledge was occupied with studying the aims and organization of museums, whereas museography was the body of practical techniques related to

Exhibitions from Peale to the Present,” in *History Museums in the United States: A Critical Assessment*, eds. Warren Leon and Roy Rosenzweig, Urbana/Chicago, Ill, University of Illinois Press, 1989, pp. 3–37.

12— Luis Gerardo Morales, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780–1940*, Mexico City, Universidad Iberoamericana, 1994; Morales, “1917: crisis de una museología anticuarial,” *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, no. 3 (July–December 2017): 52–65; Morales, “El nuevo Egipto americano,” in Miguel   ngel Fernández, ed., *Viajeros en el Paraíso. México, siglo XIX*, Madrid, Córdova Plaza, 2017, pp. 231–300.

13— Jean Borrel and Francis Borrel, *La muséologie française*, vol. 1, Paris,   ditions des laboratoires Borrel frères, 1932; and Joseph Billiet, “Le Congr  s National de Muséographie,” *Bulletin des musées de France* (July 7, 1937), pp. 110–112.

museology.¹⁴ And practically, from that moment on, the term *museology* would be understood to mean “the study of” or “research on the museum,” as distinct from its practice, which is relegated, especially in the case of Mexico, to the concept of “museography”. This distinction between theory and praxis seems reasonable primarily because both terms currently refer to fields of work, each of which encompasses a broad range of specific activities. Of course, such a question always deserves as clear and up-to-date an explanation as possible.

Finally, if museology involves “research” on the museum, then it delves into the symbolic elements and historical context that produced it and propelled its expansion beyond Europe. It follows that it is not “pure theory without praxis,” because museology entails carrying out different empirical analyses of the production of meaning in museums and exhibition designs. On the other hand, museography consists of the systematic application of a series of techniques whose aim is the organized arrangement and presentation of objects (or apparatuses) across a rationally determined space. It is not “pure praxis without theory” because it requires a set of concepts with which to establish the display operations. For example, the analysis of “experience” is intrinsic both to the production of visual fields and to the interaction of the communities that interpret them. In any case, it is clear that the notion of museology has been used in different ways in different historical and cultural contexts.

Therefore, to speak of critical museology today allows us to update a reflexive position toward the forms of communication and practices of interpretation not just of museums and exhibitions, but also of the “museal field.” For specialists and researchers of modern rational intellectuality, collecting and museums are key objects of study, as has been demonstrated by the studies I mentioned above, by Susan Pearce and Eilean Hooper-Greenhill, as well as others in the British tradition by

14— Georges-Henri Rivière, “Report by the Director of the Seminar,” in *UNESCO Regional Seminar on the Educational Role of Museums (Rio de Janeiro, Brazil, 7–30 September 1958)*, Paris, UNESCO, 1960.

Kate Hill, Simon Knell and Beth Lord.¹⁵ These and many other studies situated the museum of the bourgeois era as part of a critical conception of the social sciences and aesthetic studies that made relevant the institutional forms acquired by the public gaze in museums and exhibitions. In sum, the relationship between museology and museography is far from representing a harmonic expression of a clearly established methodology. On the contrary, its force lies in tensions produced by an unfinished body of knowledge that tends to be accompanied by some unsettling points of rupture. The study of museums displays its interest in the sociopolitical, educational and economic conditions that pre-establish the meaning of any exhibition design. By contrast to the museology of the 19th century, inseparable from the techniques of conserving, documenting and inventorying collections, contemporary museology belongs to the field of the social sciences and the humanities. Finally, we conceive museography as the meaningful articulation established between images, techno-writings and *semiophores objects* within a rationally determined space.

III. The Museum: Scientific Artifact and Sublime Experience

What does “critical museology” have to do with William Bullock? We begin with the observation that the export of the museal artifact to American lands did not occur mechanically, but rather acquired characteristics of its own with the ingredients that were supplied by each new narrative regime. From this point of view, we are interested in the practices whereby the museum was

15— Kate Hill, *Culture and Class in English Public Museums, 1850–1914*, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2005; Beth Lord, “Foucault’s Museum: Difference, Representation and Genealogy,” *Museum and Society: Independent E-Journal* (March 2006), pp. 1–14; Simon Knell, Suzanne MacLeod and Sheila Watson, *Museum Revolutions: How Museums Change and Are Changed*, London, Routledge, 2007; and Simon Knell et al., eds., *National Museums: New Studies from around the World*, Abingdon, Routledge, 2011.

appropriated—and not merely reproduced—by social actors outside of Europe. In the Mexican case, we observe how the *disenchantment* of the autochthonous world by means of museographic alchemy was relatively successful. When the great Aztec monoliths were discovered and exhibited to the public at the Real y Pontificia Universidad de México in 1790, it was no simple task for the ecclesiastical authorities to instantiate the rationalist gaze in a baroque setting. Viceregal authorities expressed their fears about a possible resurgence of idolatry, for which reason it was necessary to hide the “Serpent Goddess” once Alexander von Humboldt had examined it and departed from Mexico in 1804. There were two understandings of Coatlicue at the time: on the one hand, that of erudite naturalists and illustrious explorers like Antonio de León y Gama and Alexander von Humboldt, and on the other that of simple people.¹⁶

In his book *Cartas mejicanas*, written in 1805, the Benedictine Spanish priest and assistant to the bishop of Michoacán, Benito María de Moxó y Francolí, affirmed that the “stupid indifference” shown by the Indians toward the monuments “of European arts” contrasted with their “restless curiosity” at seeing “their famous statue,” Teoyaomiqui or Coatlicue. At first it was believed that the motivation for this strange attitude was “national love, proper no less to savage peoples than to civilized ones,” but in response to their frequent visits there arose suspicions that made it indispensable to “forbid them any entrance whatsoever. [...] But their fanatic enthusiasm and their incredible cleverness,” wrote Moxó y Francolí

[...] made a mockery of all this measure. They discerned the moments when the patio was empty, particularly in the

16— With regard to the narrative canon established by Humboldt in Mexican studies abroad, see Fernández, ed., *Viajeros en el Paraíso*. For a critique of that canon from the Andean perspective, see Jorge Cañizares-Esguerra, “How Derivative Was Humboldt?,” in Londa Schiebinger and Claudia Swan, eds., *Colonial Botany: Science, Commerce and Politics in the Early Modern World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007, pp. 148–165.

afternoon, when, at the conclusion of the day's academic lessons, all the halls are closed one by one. Then, taking advantage of the silence that reigns in the abode of the Muses, they would leave their watch towers and go swiftly to adore their Goddess Teoyaomiqui. A thousand times, returning from outside the home and cutting through the patio on their way to their quarters, the custodians surprised the Indians, some of whom were on their knees while others prostrated themselves in front of that statue, holding lighted candles or one of the several offerings that their elders customarily presented to the Idols. And this fact, observed afterward with utter care by serious, educated people, who purposefully remained hidden behind the columns of the upper gallery, compelled them to resolve, as we have said, to inter once more the aforementioned statue, the sight of which reignited the converted Indians' evil passion for idolatry.¹⁷

These concerns reveal the contradictory nature of the *rationalist discovery* of Ancient Mexico through the meticulous study of its "monuments" and the products of its "exotic nature." The devotion with which Coatlicue was contemplated preceded the museum display, since the contemplating gaze still belonged to the cultural world of sanctuaries.¹⁸ It is thus a matter of a devout gaze that expressed an action with a double meaning because it enabled, in the first place, a firm, secular process of the gaze cultivated in the baroque imaginary. But at the same time, it favored the gradual reinstallation of idols behind the altars of what would later be the museum of the fatherland.

In discontinuous times, in the era of enlightened despotism of the Bourbon monarchs Carlos III and Carlos IV, the driving forces behind Madrid's naturalist curio cabinet, the exhibition

17— Benito María de Moxó, *Cartas mejicanas. Facsímil de la edición de Génova*, Mexico City, Fundación Miguel Alemán, 1999 (1839), pp. 234–235. For Moxó y Francolí, none less than the Demon hid behind that idolatry.

18— Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. Edmund Jephcott, Chicago, University of Chicago Press, 1994 (1990).

of monoliths in the university courtyard in New Spain arranged the physical world into a single taxonomic language, and they began to pay cult to some of the disturbing images from the past. They did so, nonetheless, by adapting themselves to utterly different historical conditions: in northern and Protestant Europe the unique context of the museum's communicative action was a religious policy that emptied the temples of their pagan images. In Mediterranean and Catholic Europe, by contrast, numerous temples and palaces were transformed into authentic "repositories" of Western art. At the same time, in New Spain the public view of pre-Columbian antiquities gradually favored the formation of an iconographic autonomy from the European world. Mexico's Independence from Spain immediately sparked an interest to see firsthand the cloistered New World over which the Habsburgs and Bourbons had reigned for three hundred years. Now it was not just material riches that were sought, but also the remains of its ancient civilizations, which were compared to those of Egypt, Mesopotamia and ancient Rome. As a result of Independence, the "profane gaze of the vulgar" reappears in the testimony of the British goldsmith, collector and proto-museographer, William Bullock who, in 1823, had the pleasure of contemplating the resurrection of the "horrible goddess" Coatlicue in one of the corridors of the Universidad de México. Bullock's testimony offers an account of the gesticulations and expressions of the vulgar:

During the time it was exposed, the courtyard of the University was crowded with people, most of whom expressed the most decided anger and contempt. Not so however all the Indians: —I attentively marked their countenances; not a smile escaped them, or even a word—all was silence and attention. In reply to a joke of one of the students, an old Indian remarked, "It is true we have three very good Spanish gods, but we might still have been allowed to keep a few of those of our ancestors!" and I was informed that chaplets of flowers had been placed on the figure by natives who had stolen thither, unseen, in the evening for that purpose; a proof that, notwithstanding the extreme diligence of the

Spanish clergy for three hundred years, there still remains some taint of heathen superstition among the descendents [sic] of the original inhabitants. In a week the cast was finished, and the goddess again committed to her place of interment, hid from the profane gaze of the vulgar.¹⁹

Replicas of Coatlicue and the Piedra del Sol were exhibited in 1824 at the Egyptian Hall in Piccadilly, London: the first exhibition in Europe and the world to deal with ancient Mexico.²⁰ Their restricted public exhibition both in the patio of the Universidad de México (for scholars' eyes only) and in the Egyptian Hall allows us to better understand the place of these incipient exhibit spaces as modern regulators of images. The contrast with the London world where the exhibition on ancient Mexico ended up being a success still makes apparent the lack of consensus among civil authorities and the Catholic clergy in Mexico over the study of antiquities. The dissensus over the pre-Hispanic past was manifest in the ecclesiastical authorities' persistent opposition to putting Coatlicue back on display. In 1826, the British explorer and merchant George Lyon left on his visit to the recently created National Museum (1825) an eloquent testament both to Bullock's exhibition artifices and to the Catholic clergy's influence on the regulation of secular images from "Antiquity":

—

19— William Bullock, *Six Months' Residence and Travels in Mexico, containing Remarks on the Present State of New Spain, its natural productions, state of society, manufactures, trade, agriculture, and antiquities, etc.*, London, John Murray, 1824, pp. 341–342. See also the preliminary study by Juan Ortega y Medina in the Spanish translation of William Bullock, "Antigüedades," *Seis meses de residencia y viajes en México. Con observaciones sobre la situación presente de la Nueva España. Sus producciones naturales, condiciones sociales, manufacturas, comercio, agricultura, y antigüedades, etc.*, trans. Gracia Bosque de Ávalos, Mexico City, Banco de México, 1983, pp. 180–186.

20— William Bullock, *A Description of the Unique Exhibition, Called Ancient Mexico; Collected on the Spot in 1823, by the Assistance of the Mexican Government and Now Open for Public Inspection at the Egyptian Hall, Piccadilly*, London, printed for the proprietor, 1824.

In the corner of the same court-yard and behind a screen of planks are the statues of the goddess of war and some inferior idols, and the celebrated stone of sacrifice, [...] exhibited in somewhat embellished casts by Mr. Bullock. The great calendar stone is an admirable piece of workmanship, and is built into a wall of the cathedral, where its preservation may be ensured. I was so fortunate as to procure excellent models in wax, of this, the goddess, and the stone of sacrifice, and would have also bespoken one of the monstrous serpent god which I saw in Piccadilly with the poor Indian victim peeping from its capacious throat; but the fact is, that the original statue is nowhere to be found, except in Mr. Bullock's exhibition.²¹

Of course, what Lyon saw in Piccadilly had little to do with the real objects. What is interesting about his ocular version lies in the importance acquired by museographic language as a “representation of the real”. The London exhibition succeeded in becoming a strategic point of entry to the world of Mexican antiquities. Bullock's gaze was different from Lyon's, as it was different from the “profane gaze” of the vulgar. Thus, the “curious gaze” pre-established the meaning of the distinction between religious devotion and rational observation. The intellectual curiosity awakened by Bullock's exhibition nevertheless entailed the subordination of visual interpretation to rationalist, empiricist discourse.²² The university setting in Mexico enabled the con-

21— G[eorge] F[rancis] Lyon, *Journal of a Residence and Tour in the Republic of Mexico in the Year 1826, with some account of the Mines of That Country*, London, John Murray, 1828, vol. II, pp. 120–121.

22— See Begoña Arteta, prologue and notes to the Spanish translation of William Bullock, *Catálogo de la Primera Exposición de Arte Prehispánico*, Mexico City, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991; Edward P. Alexander, “William Bullock: Little-Remembered Museologist and Showman,” *Curator: The Museum Journal*, vol. 28, no. 2 (June 1985), pp. 117–147; Michael P. Costeloe, “William Bullock and the Mexican Connection,” in *Mexican Studies / Estudios mexicanos*, vol. 22, no. 2 (Summer 2006): 275–309; Susan Pearce, “William Bullock: Inventing a Visual Language of Objects,” in Simon J. Knell, Suzanne MacLeod and Sheila Watson, *Museum Revolutions*, *op. cit.*, pp. 15–27; Michael P. Costeloe, “El panorama de México de Bullock/Burford, 1823–1864: Historia de una pintura,” in *Historia*

fluence of different observations by both scholars and the ignorant. This meant that Bullock succeeded in situating Coatlícué in a performative language not just as a definite archaeological piece, but in the scenic language of the museography-spectacle of the era. By contrast, the so-called National Museum of Mexico only fulfilled its function as a naturalist archive, but its function as a showcase was nil, as I argued many years ago.

Between 1795 and 1824, the American Charles Wilson Peale and William Bullock produced the first exhibitions of the natural world of North America and the pre-Columbian world of Mesoamerica. They did so out a desire to synthesize knowledge and enjoyment. Beyond North America, Peale really only competed with the British Museum and the Natural History Museum in Paris.²³ It is possible that the British collector and “showman” William Bullock was the one who most shared Peale’s way of conceiving museography, above all his idea of making exhibitions into authentic public spectacles. Under other circumstances, Bullock might have been an innovator of museographic language, too. That is what he did with his Egyptian Hall in Piccadilly, which was not always grasped by his contemporaries and still less by critics, for whom Bullock was merely an exhibitor of tales, particularly when Bullock, like Peale, took the initiative to distort scenes or figures to produce a particular effect on visitors. For example, he recreated a tropical forest with felines eating deer or fighting each other to the death. That is, he created tableaux known as “habitat groups,” which he labeled *Pantherion*. Bullock was less rigorous than Peale in his exhibit installations, and less still in his manner of classifying collections. Nevertheless, the two were in agreement that objects could not speak for themselves.

—

mexicana, vol. LIX, no. 4 (2010), pp. 1205–1244; Miguel Ángel Fernández, “Introducción,” in Fernández, ed., *Viajeros en el paraíso*, op. cit., pp. 19–94; and Daniela Bleichmar, “Viajes visuales, imagen, exploración y conocimiento (1800–1840),” in *ibidem*, pp. 95–171; Luis Gerardo Morales, “El nuevo Egipto Americano,” in *ibidem*.

23— Charles Coleman Sellers, *Mr. Peale’s Museum: Charles Wilson Peale and the First Popular Museum of Natural Science and Art*, New York, The Barra Foundation, 1980.

IV. The Secular Temple

During its prolonged rationalist transition, the 19th century European museum became the objective stage for empirical knowledge: by publicly exhibiting collections, the existence of physical phenomena or historical facts could be verified. Built upon Medieval Scholasticism, the modern museum constructs another sense of veracity based on laws. The “historical real” was to be constituted by the set of evidence that we observe of the past. At the same time, aesthetic consciousness would be built upon the neo-classical canons of “the beautiful” and “the unique,” according to particular pictorial and sculptural styles. Museums’ direct participation in natural history, history, ethnography and archaeology in the construction of scientific objectivism belongs to a successful intellectual tradition strongly rooted first in Enlightenment philosophy, then in positivism, without breaking with the order of myth.²⁴ Scientific positivism raised its secular temple in museums of history and natural history.

Here I am picking up on Susan Pearce’s recognition of the importance of Bullock’s collecting, exhibitions and landscapes. In *Museums, Objects and Collections* Pearce suggests a certain relationship between Protestant iconoclasm and the proliferation of museums and cabinets of curiosities in northern Europe. In a way this marks a clear challenge to the argument that the museum stopped functioning as a temple in the modernity of the 19th and 20th centuries. On the contrary, following Hooper-Greenhill’s argument in *The Shape of Knowledge*, this it has simply been converted into yet another element of disciplinary

—

24— Unlike in the 19th century, after Lévi-Strauss, myth now designates not a fable or an invention so much as a “historical truth.” I see positivism as having created its own scientific mythology based on the omnipotent eye. For Kořakowski, in a broad sense, positivism is a *normative attitude* that governs the modes of using such terms as “expertise” [*saber*], “science,” “knowledge” [*conocimiento*], and “information.” Leszek Kořakowski, *The Presence of Myth*, trans. Adam Czerniawski, Chicago, University of Chicago Press, 1989 (1972); and Kořakowski, *The Alienation of Reason: A History of Positivist Thought*, trans. Norbert Guterman, New York, Doubleday, 1969.

society.²⁵ Bullock's exhibition shows us the modern paradox of museographic visibility: on the one hand, a replica of Coatlicue was being exhibited in London to spectators who are curious about novelties. On the other, the original statue was being hidden from the pagan gaze of the vulgar Mexican masses at the National Museum of Mexico, which was only a museum on paper.

As critical research into mnemonic processes, museology allows us to situate the contradictory processes that make museographic representations into objects of strangeness or possession. The Egyptian Hall of Bullock's museum in Piccadilly presented as exotic and distant what still appeared as a cult object at the Mexican National Museum. A century later, in 1925, Coatlicue would triumph as a piece of pre-Hispanic art in the context of revolutionary nationalism. Museographic language develops the sublime experience of history and turns the empirical object into sensible experience. It virtualizes it and transforms it into a different form of communication. Therefore, museums do not just convey meanings; they also produce communicative acts. These are acts of selection by which we recall only that which has a meaning for the present. As a result, we assume that "there are different contexts for an object just as there are different interpretive strategies."²⁶ Museums establish evidence in time whose truth is relative, according to the viability of particular scientific theories and disciplinary practices, as well as the different modes of visual and museographic representation.

V. Discussion

In the Anglo-American world there is a resistance to "inventing" a "new science" like museology. The preference in the United

25— See works cited above.

26— Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Objects of Ethnography," in Ivan Karp y Steven D. Lavine, eds., *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/London, Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 386–446.

Kingdom and the United States is to use a more pluralistic term, “museum studies,” made concrete in empirical analyses of “the experiences of the museum” instead of enclosing it in a “pure philosophy.” And Bullock’s example helps us to recognize the utter impurity with which museographic language was born, imbued with theological ideas no less than pictorial and spatial [*escénicas*] ones.

As I said at the beginning of this paper, other postures of museology have arisen, which have put greater emphasis on its reflexive nature, broadening its perspective toward an epistemology of “the museal field.” We can conclude for now that there are two acceptations of the term museology. The narrower of the two refers to the “study of museums” and delves into the historical context of a museum or an exhibition, taking into consideration the two extremes that configure its field of competence: production—the social places from which a message is produced—and reception, on the part of those who receive or appropriate museographic discourse, creating a new cultural product. A second, broader sense refers to the philosophy of “the museal field,” wherein museology is part of the study of the cultural mediations in which different interpretive communities construct imaginaries and/or collective symbolic representations by means of particular discourses.

With regard to the uses of the past as well as the implantation of dominant tastes and practices of observing objects, our research should concern itself with the fields of museographic vision, for in the face of the “public practice” of the museum environment we cannot overlook its importance for the historical study of the “secularization” of the gaze, without that necessarily meaning the abandonment of sacred intentionality.²⁷ Over a broad historical time period, in Europe and Latin

27— Max Weber saw secularization as being tied to the “disenchantment of the world.” It is an intrinsic part of the European rationalist tradition of man’s modern condition. Nevertheless, private collecting and many museums’ compulsion to cumulatively hoard the goods of humanity reveal some anomalies to the linear conception of the progressive rationality of the modern world. Thus, the secular

America alike, the pious gaze inherited from Christian temples suffered its first great demystification with the Reformation and the rise of the cabinet of curiosities, wherein observation was no longer a matter of veneration but rather a means of satisfying one's curiosity. With the intertwining of the devout gaze and the curious gaze, one discerns the more complex historical process that consisted of the clash between two apparently antagonistic intellectual traditions: baroque Catholic culture and the culture of scientific rationalism. In the Mexican case, for historical reasons relating to its "postcolonial condition," these two cultures were compelled to sustain the paradoxical cohabitation of devotion and curiosity, ritual and research. So, it goes where museography is not exclusively hermeneutic, but also historical experience transformed into political emotions, collective identifications, sensations of pleasure, and spontaneous plastic manifestations.

exhibition of collections entails a paradoxical attitude: on the one hand, it reveals a particular intellectual rationality and on the other it makes evident the absurdity of saving the past in the face of a present full of social conflicts and political struggles. Furthermore, the museum cannot help but partake in the sacred by means of three kinds of habits: the possession of the object, prohibition or repression, and the ritual represented in the ceremonial of its custody and solemn exhibition. See Bernard Deloche, *Museologica: contradictions et logique du musée*, Paris, Éditions W, 1989, pp. 31-72.

A decorative background consisting of a grid of small white dots arranged in four rows and four columns on a teal-colored background.

I. Critical Museology: Deployments and Assemblies

Simon Knell

Museums, Territory and Representation

Benedict Anderson in *Imagined Communities* made connections between the national imagination and three connected methods for rationalising the world: surveys, maps and museums.¹ Museums are implicitly maps because collecting requires cognisance of time and space; objects were assumed to represent chronotopes, to use Bahktin's term.² The museum was invented to be memory and map. It superimposed a Cartesian rationalism on the chaos of Nature with the aim not simply of ordering but of empowering society.

This continues to be visible even today in the work of museum natural scientists, historians, archaeologists and art historians. This desire to map and order is shared by widely different fields whether they are concerned with the distribution of plants, rocks, ancient sites, economic products or social conditions. In the early 20th century, the Japanese used museums to map and arrange economic produce and resources in their newly occupied colonies.³ In Britain, in the 1970s, museum biologists and geologists undertook habitat mapping programmes as they reinvented themselves as environmental conservationists. This museum work spread through international networks

—

1— Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition, London, Verso, 2006.

2— James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

3— Chi-Jung Chu, "Political change and the national museum in Taiwan," in Simon Knell, et al., eds., *National Museums: New Studies from around the World*, London, Routledge, 2011, pp. 180–92.

to contribute to global maps of biodiversity.⁴ The geographical division of art was closely tied to the establishment of public art museums and the new problems of locating a logic for mass display.⁵ Initially this reflected influence and patronage but it subsequently played into the hands of those who saw art treasures as materials for cultural nationalism.⁶ In archaeology displays in South Korea, China and elsewhere, ancient material culture contributes political maps recording the presence of a national or ethnic culture which in turn leads to a national claim on territory.⁷

However, in a consideration of territory it is necessary to look beyond the museum as being merely a cartographic device. Museums contribute in multiple ways.⁸ High culture is important to the construction of the nation and its preservation contributes to the nation's substance and permanence—to its reality.⁹ In Europe, where nation making has been accompanied by territorial expansion and colonisation, and subsequent retraction, nations possess a complex relationship to land. Territory here is a palimpsest recording waves of cultural influence. Often that

—

4— The National Biological Records Centre was at the heart of a network of local biological records centres. Parallel developments took place in geology. An example of international action is Mexico's Conabio.

5— Simon Knell, *National Galleries: The Art of Making Nations*, London, Routledge, 2016.

6— Carol Duncan y Wallach Alan, "The universal survey museum," *Art History*, vol. 3, no. 4 (1980), pp. 448–69.

7— Koni C. Kim, "Korea as seen through its material culture and museums," Ph.D. thesis, University of Leicester, 2005. Jeong-eun Lee, "Behind the scenes at the new National Museum of Korea: an investigation of the museum's role in constructing notions of Korean national identity," Ph.D. thesis, University of Leicester, 2007. Sang Hoon Jang, "A representation of nationhood: The National Museum of Korea," Ph.D. thesis, University of Leicester, 2015.

8— Simon Knell, et al., *Crossing Borders: Connecting European Identities in Museums and Online*, EuNaMus Report No. 2, Linköping, Linköping University Electronic Press, 2012. Peter Aronsson, Simon Knell, et al., *National Museums Making Histories in a Diverse Europe*, EuNaMus Report No. 7, Linköping, Linköping University Electronic Press, 2012.

9— John Hutchinson, *Modern Nationalism*, London, Fontana Press, 1994.

palimpsest preserves remnants of former national populations now surviving as enclaves in the neighbouring country. These are sometimes used as justifications for further annexation. Russia has repeatedly used this as an excuse to annex neighbouring territories. In the Soviet era, Russia learned the power of manipulating the demographic makeup of populations so as to disempower local politics and impose its will on a territory. Fuelled by political ideology, nationalism, colonialism and racism, ethnic manipulation has been practised around the world. Museums are often legitimisers of this new reality, not least because they are built by ideologues, nationalists and colonisers.

Today, borders are once again being asserted and museum professionals are again asking questions about their role in this process.¹⁰ In Europe, the Americas and Australia, the simplistic and divisive rhetoric of popular nationalism can once again be heard. Fuelled by rising economic inequality arising from an uncaring cosmopolitan neoliberalism, a new dystopian reality has appeared which permits overt racism and misogyny, and which is embodied in the presidency of Donald Trump. Compounded by the migration crisis, foreign political interference, economic recession, terrorism, political extremism, and a proliferation of corrupt, inept and authoritarian governments, the museum has often been the voice of moral reason.

Blood, Soil and Ideology

Where history is contested, national museums are used to evidence historical truths. This may concern many kinds of history, but often there is a territorial relationship—a psychological negotiation regarding the rights of national citizens to occupy a territory. In this respect, national museums can be likened to armouries. For example, during the breakup of Yugoslavia,

10— I, for example, have been asked to speak on this subject in Scandinavia, Mexico, China, New Zealand and Australia, and I have been involved in two European and one Australian research project on this topic.

partisan symbols associated with the Second World War were again powerful. Associated with the Croats who aided the Nazis in slaughtering the Serbs, they were to taunt the old enemy.¹¹ In Central and Eastern Europe, history is never neutral fact; it remains politically alive, stored up in museums, ready to be loaded into guns.

At the National History Museum in Tirana, Albania, life-sized images of the corpses, along with the clothes, shackles and weapons, contribute a verifiable history in a country that has suffered long periods of ideological dictatorship and political education. The museum is an argument against ideology. The displays are factually evidential and yet powerfully emotive. They affect the national heart though the intention is to affect the head so as to shake out old political fantasies.

At the National Military Museum in Istanbul quite the reverse is true. The whole tone of this museum is one of nationalism, its highlight being the spectacle of a colourful military parade and the singing of patriotic songs. Schools visit in large numbers. Here, too, the Turks deny the Armenian Genocide using a gallery displaying photographs of dead Turks purportedly killed by Armenians. In other displays, the Turkish invasion and annexation of part of Cyprus is presented as a humanitarian exercise.

Something similar is seen at the National Museum of China, where photographs of Japanese atrocities during the Second World War are shown uncensored in its exhibition on the history of the nation, *The Road of Rejuvenation*. Heavily didactic, the exhibition seeks to demonstrate the achievements of the Communist Party and propagate the message that “socialism is the only way to save China.” These rather obvious attempts at indoctrination survive in a country which still has a role for political propaganda, but which also possesses a sophisticated modern population which understands how the state works. Simple indoctrination is unlikely. These technologies were imported from the Soviet Union where they were deployed in art museums

—

11— Brian Hall, *The Impossible Country*, London, Martin Secker & Warburg, 1994.

across the empire to support a programme of Russification and Marxist indoctrination.¹²

Europeans may look at this use of museums disapprovingly, believing that their museums are not also politically manipulative—that they are merely neutral spaces for knowledge, education and inspiration. But national museums in Europe are very much about a partisan worldview, about national greatness and national identity. It was in Europe that this practice began.

Some of these performances are bewitching: for example, the Viking Ships Museum near Oslo. Cruciform in plan, possessing the architecture of a rural church, with viewing pulpits, this museum holds Norway's most important cultural objects: three extraordinarily-preserved Viking ships, as well as sledges, textiles and other objects. The ships were found at the beginning of the 20th century as the Norwegian independence movement reached its culmination. In this setting, even today, they remain some of the most evocative and powerful heritage objects in Europe.

The collecting of these ships occurred not long after the heyday of nationalistic painting. These kinds of painting were produced in nations around the world—including Australia, Norway and Mexico. Despite belonging to the same international tradition and having great similarities, they are separated into national institutions where with careful staging they perform for the nation.¹³ These performances have much in common with those to be found in the open-air folk museums which developed in Europe at the same time. They express a deeply held European view that the rural peasant embodies the nation. In periods of occupation, the essences of nationhood, including language and craft, are thought to survive in isolated communities away from colonial centres.¹⁴ In modern Estonia, craft

12— Knell, *National Galleries*, op. cit., pp. 88–90, 173–9.

13— Ibid., pp. 29–47.

14— Pille Runnel, et al., “Who authors the nation? The debate surrounding the building of the new Estonian National Museum,” in Knell, *National Museums*, op. cit., pp. 325–38.

workers use the collections of traditional textiles in the national museum as a basis for their designs. The patterns in these textiles record territorial differences down to the parish level and in doing so preserve the idea that a distinctive and identifiable Estonian nation emerged from the soil.

Countering Territorialism

Museums have always been used as political instruments. They have been concerned with explicit representation and more subtle psychological effects. Territorialism feeds off the abstract concepts and politics of group definition that diminish individualism. Maintaining contact with the individual, however, is the most powerful means to counter the overbearing, reductive and ultimately dangerous ideologies of territorialism.

The best European museums for understanding this are to be found in Stockholm. They deconstruct life and disarm the essentialising technology of museums. The ethnological Nordiska Museet, for example, reveals the strangeness of being human. If we understand our strange cultural performances, then we are less likely to be seduced by the fantasies of nationalism. Historiska Museet is perhaps the only museum in the world to deconstruct its own archaeological authority. The knowledge it possesses is shown to be contingent on the moment and no more important than that possessed by the audience. The museum empowers the audience over the discipline and over their own thoughts.

There are other strategies that permit pluralist, negotiated, citizen-led, and even partisan, versions of the past to appear in museums where there are difficult histories. In museums across Australia, the Aboriginal presence is now celebrated as formerly rich cultures that have suffered as a result of colonialism. In the National Museum of Australia, the political voice of the Indigenous population is expressed. The consequences of colonisation, racism and oppression, however, cannot be removed. There is a negotiation of a new reality, but that reality remains troubled.

In New Zealand, where the Indigenous population is larger, Te Papa, the national museum, acts to unsettle the certainties of the settler narrative to introduce a view that no population—Māori, European or Asian—should be treated without respect or considered secondary or tertiary.¹⁵

Similar techniques are used in multicultural Singapore. Here a narrative of confluence and diversity prevails. Each individual shares a story of arrival—an arrival that brings cultural traditions that enrich the state's multiculturalism. Interpretation is focused on the individual and never on the group. This approach is also used at the Migration Museum in Melbourne, Australia.¹⁶

Conclusion

While there is a tendency, particularly in Western Europe, to believe that museums and galleries are merely cultural institutions for our pleasure and education, but traveling further afield, even if only into Eastern Europe, reveals museums' other purposes. Here territories are not secure and histories speak of repeated incursions. For these countries, museums are a form of defence. Museums occupy an important place in representing territories but also in seeking reconciliation and common understanding between territories.¹⁷ National museums and galleries have been established primarily to locate, define and secure the differences between peoples on the basis that people are primarily shaped by the territory they occupy. The European Commission has been interested in funding research in this area

15— Conal McCarthy, "Indigenisation: Reconceptualising museology," in Simon Knell, ed., *The Contemporary Museum*, London, Routledge, 2019, pp. 37–54.

16— Andrea Witcomb, "Xenophobia: Museums, refugees and fear of the other," in *ibid.*, pp. 74–87.

17— Da Kong, "Diplomacy: Museums and international exhibitions," in *ibid.*, pp. 88–101. John Reeve, "Islam: Islamic art, the Islamic world – and museums," in *ibid.*, pp. 55–73.

because it recognises that national museums need to change, that they need to be places of dialogue and reconciliation. Action is also needed because national museums, which fail to keep up with and represent the changing demographic of the nation, are felt by visitors from national and immigrant minorities to implicitly deny their existence. The museum is seen to preserve and promote an ethnic ideal that no longer represents contemporary truth. These are territorial issues that are performed within the nation, but there is an equivalent problem to be resolved between nations and how they are represented in the museum. Globalisation means that old cultural hierarchies need to be swept aside. It means that many narratives—such as those that describe art history—need to be rewritten as they are based on European chauvinism. These are not simple changes for they challenge the very foundations of disciplinary study.¹⁸ These problems need solutions to be found in ‘contemporary museology’: an orientation to our subject, to our institution and to the past that begins in the globally connected and informed present.¹⁹

18— Simon Knell, “Modernisms: curating art’s past in the global present,” in *ibid.*, pp. 13–36.

19— Simon Knell, “The museum in the global contemporary,” in *ibid.*, pp. 1–10.



Representing Belonging in the United States: Hyphenated or Ethnically/Culturally Specific Museums



Belonging is a concept in the United States that has been contested especially consistently since the middle of the 19th century, a period when increasingly diverse and non-white populations immigrated to the United States. Museums have played their own special role in this American history of belonging and those roles bear examination. These newcomers changed the face and the idea of what had been a more or less white Anglo-Saxon America, and the dream of the United States as a “melting pot” thus became prevalent. In these years then, there was a more or less general agreement of what *belonging* meant. The agreement was that as they became more prosperous and more often than not, more active participants in civic or public life, they would shed their “old country” customs and manners—especially in the public sphere. What this meant in the world of museums was that there was a flowering of the universal or encyclopedic museum. That was the type of museum in the United States that by its collections and displays promulgated the idea that we all participated and owned a shared lineage. But, inevitably, the collection and display of this art was in the hands of curators who hailed from and received their educations from *outside* the culture represented at the museum. Nevertheless, the encyclopedic museum in the United States was to be understood as kind of a proof of the assimilationist or melting pot ideal.

And so, those early years, toward the end of the nineteenth and through the first half of the 20th century were when the encyclopedic museums took hold and thrived in the United States. The Metropolitan Museum of Art (Met) opened its doors in 1870 and has surely over the last century and a half become

one of the great achievements of American cultural life. The Met displays in its extensive galleries objects from civilizations from the most ancient to the most contemporary. The Met is, therefore, along with the other encyclopedic museums in the United States, the fulfillment of Professor Anthony Appiah's idea of "cosmopolitanism": the representation of the highest goal of civilization by the sharing of its greatest aesthetic accomplishments.

However, in the sixties the ideal of the melting pot = assimilation = belonging was shaken. New ideals arose in the United States and the idea of a mosaic became more prominent. What that meant within marginalized cultures was that many different ingredients, cultures, ethnicities, races, living together in the same land, rather than "homogenizing," could consciously and publicly maintain and promote their essential characteristics, customs, values and languages. Pride of origins emerged as fundamental—and this is where museums come back in to the story. This is where the idea of the hyphenated, or the culturally or ethnically specific museum as a uniquely American phenomenon, became a virtual tool, an accompanying argument for the validity of hyphenated belonging in the United States. This ideal grew throughout the sixties through the beginning of the 21st century in the face of what seemed to be becoming an overwhelmingly monolithic dominant culture that was ever more understood as excluding and even demonizing difference.

Hence it is no longer surprising that there was an increasing desire within specific ethnic communities to gain control of their own stories, to frame their own struggles and successes and to therefore prioritize their own values. And most strikingly, an assurance, accompanied this desire, that they would not be risking their belonging in America if they differentiated themselves in this way. And so, along with that political awareness and willingness to challenge what belonging meant in late mid-century America, there also came a powerful consciousness that the encyclopedic museum would not remain the vehicle for this new, mid-twentieth shift toward culturally specific/culturally owned representation of self and community.

The death knell of the encyclopedic museum as a vehicle for communicating belonging in America can be marked by the launching of what they called “Harlem on my Mind,” a history of the Harlem Renaissance. The fatal mistakes at the heart of the exhibition were that it was curated from outside the culture rather than from within. Furthermore, the show was practically all photographs of the Harlem Renaissance, with almost no art in the exhibition. It felt like an anthropological show to the African American community—not a prestigious art exhibition such as the Met normally mounted. Even though the ideas for culturally and ethnically specific museums had been percolating already, this was the exhibition that launched “a thousand ships.”

And so, around this time Studio Museum in Harlem and El Museo del Barrio were born, and subsequent to that other ethnic communities began using museums to represent themselves, but they did so, each in their own way, always in a specifically American context. The movement swept the United States. And over the next half century, over the next 50 years, museums were opened and developed that include the Mexican-American communities, the Jewish-American communities, the Chinese-American communities, the Japanese-American communities, and the Arab-American communities. And more. But the most significant thing about all of these hyphenated museum communities, as I call them, is that they were, in the beginning and at the end, American museums. They were created by activist communities staging new models of representing belonging in the United States—that is, one of proclaiming *belonging* by center-staging the specific ethnicity culture rather than a universality of ownership of the objects on display.

Despite the hundreds of hyphenated museums in the United States, I want here to mention just a few types, as there is a discernable pattern in them that allows them to be called a type, just as the encyclopedic museum is called a type.

African-American Museums in the United States found their first manifestation in The DuSable Museum of African American History founded in 1961 in Chicago and in the Anacostia Community Museum in Washington, D.C., in 1967. But the drama and the

urgency in this theatre occurred in New York, where the pent-up energy exploded in a way that became nationally consequence. And it was, thus, in 1968 that, the Studio Museum in Harlem came into being with its own unique powerful mission—focusing on the creative power of African-American contemporary artists in its New York Community and on the education about artists of the African diaspora. Now the museum has expanded to become internationally known as promoting the careers of artists who have become major American figures. Its influence is huge and speaks as much now to cultural connectivity as it does to the promotion of the local.

Other museums came later to fill out the spectrum of African-American museums. The apotheosis was of course, the new and enormous National Museum of African American History and Culture (NMAAHC) on the National Mall. Those museums make it clear that the specific stories of African-American culture help all Americans see how African-American stories, histories, and cultures not only represent, but actually epitomize American values. Thus, instead of adopting universal values, the Museum helps shape them from within.

Around the same time as the Studio Museum in Harlem, El Museo del Barrio opened with the specific goal of representing the art of the neighborhood that spawned it. That neighborhood or barrio was definitively Puerto Rican. They also had a unique story to tell. El Museo represented a neighborhood of people who were American citizens by virtue of being from an American territory, but one that did not possess statehood. After many successes, a change of location and a number of directors, the museum later embraced Latino cultures beyond the Puerto Rican. Controversial as the change was and remains, ultimately El Museo del Barrio gives voice to Latino and Latin American art and its influences and connections nationally and internationally.

This Museo del Barrio now positions its constituents as Latinos writ large—no longer as just the neighborhood people. This hyphenated museum has claimed not only belonging as Americans, but also as representatives of hemispheric influence from the United States—from the Barrio. As with the Studio

Museum, El Museo del Barrio has risen to challenge of both honoring and going far beyond its original charge.

The National Museum of Mexican Art in Chicago inspired by a single man, Carlos Tortolero, a teacher who was neither politician nor museum professional. Tortolero was witnessing a city that was rapidly absorbing well more than a million Mexican immigrants in the late 1980s. With the future of that community in mind he founded one of most intriguing and successful museums in the United States. Tortolero's vision was unprecedented: he wanted to build his museum to simultaneously function as a traditional, professionally respectable American Alliance of Museums (AAM) accredited art museum, but also as a community center, a crucible for ethnic identity, and a training ground for responsible and responsive citizenship in the United States. At the same time, he intended to be and an institutional ambassador for Mexico to the non-Mexican world. Tortolero's museum embraces the newest of immigrants as well as those who are "coming of age" as American. And it is an active ambassador of all that is Mexican to the larger mainstream population. Carlos has worked, in his words, to transform the concept of a museum from an ivory tower complex with collections, to a place that was, from the beginning, involved with local, national and international issues.

Still more recently, in 1992, the Japanese American National Museum (JANM) opened. This is a museum that has gone through a complex life cycle of its own. Built with the passionate involvement by Nisei, second generation of American Japanese, and by people who had lived in concentrations camps themselves when America completely denied them any sense of belonging by interning them in "camps." Now, twenty-five years later, with generational change, there is less enthusiastic financial support for this museum as fewer and fewer Japanese personally identify urgently with the pain of their parents and grandparents. In order to survive relevantly, the JANM has also expanded its purview. Now, it also defines itself as largely as a social justice institution, seeking, through conferences, to be understood as a vehicle for helping to improve America through the prism of the museums

and by being a forum for democracy by drawing upon scholarly analysis, and community perspectives. This is a long way from their beginnings, incorporating specific experience into the larger American fabric.

The Skirball Cultural Center in Los Angeles is now over 20 years old now and was explicitly founded to represent the American Jewish experience. Feeling the need to defend its American-ness in the face of the anti-Semitism which was always lurking in the shadows, a subtle decision was made: the rationale to that decision was that the only way Jews could be safe in America was if America was a safe place for all peoples. And that the only way America could be safe was to highlight the best of the ethical values that mark the Jewish people. Hence, Abraham's admonition to "Welcome the stranger" has become the cornerstone of the Skirball. And so, as Jews were welcomed in America Jews must welcome the newer immigrants. In its present iteration the Skirball is a museum with an inclusive, justice-oriented set of programs that more and more focus on enacting Jewish and American ideals rather than only recounting Jewish history.

The Arab American National Museum (AANM) has had special struggles in America. Ambassador Bader Omar al-Dafa from Qatar said at its inauguration: "After September 11, which was a horrible occasion, the media here played a negative role in portraying Arabs and Muslims and relating them to terrorism... I think part of the message of this museum is really to give the American people especially the younger generation, a different picture about the achievements of Arab Americans—in politics, sports, entertainment business and art."

With this special situation creating a foundation of a defensive museum, it has evolved to be modeled on the others of this type we have mentioned above. The displays are about coming to America; living in America; and making an impact. It is thus basically a public place created by insiders and made for insiders, but welcoming outsiders so as to demonstrate the humanity of the Arab American in the light of the shared immigrant experience. And, in its present iteration, it is following the National Museum of Mexican Art model and is helping to support Arab-American

immigrants in their integration while still holding closely to their original identities. Indeed, it also considers itself now as one of the Sites of Conscience.

Thus, the role of hyphenated or ethnic-specific museums in the United States, and their claims for and representation of “belonging” in the United States is selective and dynamic. These museums have become helpful as a means to navigate the shoals of the United States and its alternating stances between welcome and hostility to the “stranger.” The encyclopedic museum has been responding and attempting to adjust the balance. We see this on both coasts. *Phantom Sightings* in 2008 was the first Chicano exhibition at LACMA in decades. Carefully curated by a curator from inside the community, it was a multi-faceted, multilinguistic celebration of urban street culture. And, ten years later the Met, the fuse that lit the explosion of the culturally specific hyphenated American Museum seems to be on a crusade to return the museum to “the people” on terms attractive to a diverse population. In November of 2018, *The New York Times* reported unusual activity in the halls of Arms and Armor. Instead of the usual staid displays, Sarah Maslin Nir reported on Friday, November 2, that break-dancers from New York, young kids “were popping and locking in rehearsals in the gallery for the past several months—some in chain mail, others in helmets and breastplates...” They had been working with curators in an attempt to bring the ancient battle gear alive. Met officials said, “they were surprised to discover just how complementary the urban discipline is to the culture in which armor was steeped.”

Could it be that there will be yet another iteration of the culturally specific museum and the encyclopedic museums? Is it possible that the representation of self can exist in harmony and complementarily with the encyclopedic museum? Is it possible that insidersness and outsidersness can nurture each other and make for a better society? One can only hope.

Roc Laseca

Being-Together: The Museum's Collective Aesthetics and Public Intermittences

* Paper given at the internacional coloquio *Museología, memoria y políticas de representación*, part of the “William Bullock” Extraordinary Lecture Series of Critical Museology, September 2016.

I do not want to waste the opportunity of this brief presentation to address a question that now strikes me as urgent: viz. the transformation of the museum as a “vector of public action,” and not so much as a “social development apparatus,” as we shall see below. *Lo social* [The social], and its development, have been coopted by interests described and programmed in the media and the markets, and what I will try to lay out here is the immediate, communal survival that we are going to have to experience amidst the crisis of public life today, hand-in-hand with the museum. We are going to have to test “who we are,” and we are going to have to try out new forms of social order. We will not be able to understand such an enterprise other than in the frame of the museum.

The Public vis-à-vis the Communal

Perhaps I should begin by recalling that everything takes place in public. There is no such thing as private aesthetic experience, or a way of living that does not constantly return us to the social sphere. At some point we invented a collectively accepted fiction, and we decided to agree to live together and to be defined by something. And out of that social pact we saw the birth of the museum as a program conceived to construct a public story about what we are, a convergent space that enabled us to think the collective through the fabrication of a more or less communal memory... And even so, it seems that we have blown the established agreement to bits: “we no longer live together; we survive.” And this has led us to ask ourselves not so much how

public our museums are, but rather, how communal they might come to be. We know that *lo público* [the public] arises from a social mandate, but *lo común* [the communal] wrecks any genealogy. The communal is based on an experience of mutuality and reciprocity (in an idea of agency) that attends directly to our ability as a collective to say “who we are” and “what we share.”

It is true that talking about these grandiose matters takes us to a different scale on many opportunities. In fact, raising questions aimed at resolving problematics of interdependence and at referring to different understandings of what we share engages us in an uphill battle. This is fundamentally because, every time we try to do so, we come up against a methodological obstacle: the last time we grappled with questions of this importance (i.e., social and humanitarian questions), was in the frame of post-structuralism and humanist Marxism, such that the entire vocabulary we have at our disposal, the forms of language and rhetoric focused on reflecting on this, find themselves informed by 20th century intellectual traditions, about which we do not know how functional they are for resolving knowledge with respect to the communitarian problematics we are now facing in the 21st century: matters like coexistence, co-habitability, neighborliness, mutual aid, and interdependence have come to be inextricably informed by the inheritances of the thought of the previous century. And what remains to be put together is the 21st century’s collective project, and with it, the capacity for a joint institutional development, beyond what we have hitherto understood as agency.

It is true that in these times, especially of late, we have activated forms of knowledge that are planetary in scale. The nuance is that themes like the Anthropocene, speculative realism and object-oriented ontology have had a certain influence on the epistemological tradition but have not been capable of having an impact on social categories. The point here is to examine the links between social and institutional imagination.

In other words, in spite of working with objects, images and collections that communicate our history (our histories), the Museum is not here to tell us who we were, but rather to help us

to collectively declare how we can be, and in what ways “we are going to continue living together.” Thus, we can no longer take for granted this complex articulation of the collective We in the frame of the Museum, the declensions of the first-person plural. The Museum is the space not only of work *in* collaboration, but also *about* collaboration and shared images (that place where we try out possible meanings and experiences of this thing of “being-together”). The Museum is a laboratory that builds new imaginaries each day and tosses others away. It is a place in which to constantly be taking the pulse of reality, to experience new elasticities, new modes of social order, other public options. Unlike its predecessor, the Wunderkammer, which was based on a project of conserving and preserving the object, the Museum today is based on experience. We no longer sell or show things, but rather relationships, ways of being, emotions, identity kits. Therefore, the most immediate move that remains to be made in order to speak once again of the collective does not have to do with frontally opposing the post-nationalist tendencies that invade the world today, or with reclaiming a new social sovereignty based on people’s innovative representative mechanisms. It has to do with creating new cultural conditions for the birth of an active language that would disclose the urgency of the matters that we must address. We will be unable to speak of them so long as we lack a more or less shared lexicon that could generate a more or less communal action.

II. Memories after Bourgeois Revolutions

Nevertheless, the crisis between these two terms—shared action and collective identity—is not new. By “identity” we understand that which tends to connect what we are with what we do. The gap, however, that separates “what we can do” and “what we believe ourselves to be” is in fact the cause of the singular public sphere that we have had in Europe since the bourgeois revolutions of 1830 and especially 1848. A community is fundamentally a collective identity, a way of being able to say who we are. In

the mid-19th century, the greatest transformation took place in the domain of this collective community articulation: what united us in order to forge a sense of ourselves was no longer communal traits, but rather shared fantasies and projections. In mid-19th century Europe, vis-à-vis the myriad social identities that populate the continent, it was impossible to find shared traits, as a result of which the decision was taken to share a future, a projection, a fantasy in order to construct a sense of the public. In this context the Museum is additionally consolidated as an apparatus with which to warehouse that fiction, a fiction that rests on an identity crisis: between what we are and what we do. *Liberté, égalité* and *fraternité* and other hymns... There is an example that always suggests itself as a way of showing this: the well-known work *Liberty Leading the People*, which Delacroix painted in 1831; a clear metaphor for an entire collective being directed by an imagined abstraction that is put at the forefront of the revolts. The interesting thing about it is not so much the personified abstraction of liberty as the construction of a communal imagination around it. As Richard Sennett points out: “the more a fantasied common personality dominates the life of a group, the less can that group act to advance its collective interests. [That is,] the shared imagery becomes a deterrent to shared action.”¹ Tragically, the basis of this peculiar public geography from the mid-19th century has gone on to condition social postures in our own times: what “we believe ourselves to be” commonly blocks the path toward what “we can do” together.

And what can we do together? Work halfway, locate ourselves in the space that establishes the distance between the social and the communitarian; restore the social as an encounter with the unknown vis-à-vis the gregariousness marked by the immovable positions that rule the laws of each community.

The Museum in this sense is like a nerve ending of the social body. It acts between two fields: it is capable of receiving

—

1— Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 223.

sensory information to perceive its surroundings and to mobilize the entire organism so that it acts in response. It finds itself in the middle of everything: it is between the State and the multitudes, between creativity and the market, between objects and discourses, but above all, it finds itself between self and other, it functions in that instituting place that is emplaced in the middle of what we are. And in the middle of what we find not the “we,” but rather the “sphere of the communal.” It is here that we detect the complex relationships established between individuals, ideas, materials, networks and objects.

Crisis of the Apparatus

That the Museum is in the middle of everything means that it is obligatorily submitted to working in the dialectics of the sphere of the collective, the public and the social. It also means that it is called in that work to attend to the ways with which we construct forms of subjectivity that are entirely dependent on the hegemony of a determined historical model; that is, that the Museum up to now has worked as an apparatus, a social apparatus, configuring and creating processes of subjectification. The apparatus [*dispositif*], as Agamben taught us, does not capture individuals, but rather creates subjects. It is a set of beliefs that are imposed on individuals from outside, through strategies that result from the intersection of relations of power and relations of knowledge. This coercion additionally occurs in opposition to the natural mode (as Hegel would say) that procures an immediate relationship between the individual and history. In a certain sense, the apparatus constitutes an obstacle to human liberty. So how to reverse that tendency? What is the opposite of a social apparatus? Technically, it would be a counter-apparatus, a sort of “disinhibitor.” This means that the strategy we should adopt with apparatuses is not simple, because it is a matter of freeing what has been captured through apparatuses and returning it to a possible communal use. And the challenge that is being posed to us henceforth becomes to put the Museum on a path

toward its transformation into a counter-apparatus: to permit it to be used by individuals, to be capable of putting the self in the plural once again, because a strong, realistic public geography is based on the other as an object of experience. This is what distinguishes the forms of community order from the forms of social order, and the Museum must work within that difference: between the intimacy of the community and the personal distance of society.

Since the time of disciplinary modernity, and hand in hand with practices and discourses, bodies of knowledge and exercises, apparatuses have traditionally aimed at the creation of docile bodies that paradoxically proclaim themselves to be free, and which have assumed their identity and their liberty as subjects in the very process of their subjection. As a result of this, “we no longer use the Museum; now we consume it.” The consumption of the Museum presupposes the citizen’s participatory surrender. This is precisely why the hostile gaze, much more the hostile gesture, public spontaneity, unmediated interaction, finds itself among the first prohibitions of the use of the Museum. Under these conditions, the image is presented as an already consumed and immovable fact in favor of a return of uncritical, palliative ideology. The Museum has gone on to shape itself on this point as a biopower machine that arrogates to itself all competence over spectators’ individual expressions, their discrepant positions or the varied drifting of their language. And what interests me here is precisely the opposite, interrogating ourselves about the non-programmatic: how to make room for those individual and collective participations and ways of acting without turning them into mediated experiences? How to favor free use of the institution beyond the preestablished cultural conditions and contexts given by the Museum? How to grapple with the non-programmatic? How to imagine the unimaginable?

This is a very complex question that furthermore has no solution of continuity, at least not in a modernist sense: there will not (ever) be a stable counter-apparatus because there is no such thing as an active public sphere that is also stable. Kluge and Habermas have already warned us that the public is only

activated intermittently and for a very short time in our contemporary societies. Therefore, what we are looking for here is another sense, not a modernist sense. A public-sphere activating counter-apparatus will look more like a flickering museum, a short-circuit.

In my view, it is appropriate to get back to thinking about what connects this flickering, what short-circuits these social machines, to get back to thinking about the kind of mediation that occurs in the Museum, because the mediation that happens today in the museum, let's not kid ourselves, is not between the image and the reader, but rather between knowledge and power—that is, between what we know and what we want to be known. That is why museums have never been driven by art, nor by the images with which we work or the objects of which we are the custodians. Museums have been driven by the “power we exercise with them,” a power that is now completely alienated from life and from politics.

As a result, what we have, as opposed to an active public sphere, is a (devitalized and depoliticized) field of simulated experiences. That is why it is urgent and critical to reclaim the role of the Museum as an active space: the museum is not a place in which things are exhibited, it is a place in which things happen.

Thus, we no longer want a molecular museum that studies and exhibits the constellations of life. We want a biological museum that anticipates life as organism and does not put us at a remove from the world in favor of the apparatuses that represent it. Here again the Museum, as a first collective institution, is called to answer in the face of this deactivated situation, and to train its skill to turn toward the real, and the real is urgent.

David Fleming



The Political Museum



Contrary to common experience, museums and art galleries are not solely for the elite to enjoy—they are democratic institutions, open to all. The great American museum thinker and writer, Stephen Weil, reminded us that museums are here to serve the public, and by “public,” Weil meant *everyone*. Such thoughts would once have been viewed as radical, and even eccentric, but they are now being accepted as wise by many people who work in museums all over the world.

It is a tradition in museums that we are, or we should be, apolitical, by which I mean that museums should not involve ourselves in the power relationships that characterise society. It is not our job to get embroiled in the world of real people, real events, controversy and opinion. What we ought to do is use our knowledge and expertise to assemble and care for our collections, and to present them in a neutral fashion for public benefit, floating on a cloud of scholarly virtue, hovering well above the mundane realities of human life. In fact, to keep doing what many museums have attempted to do for most of the time since they were set up.

But there are new trends in the world that are having a profound impact on museums: there is the strengthening notion of intangible heritage; that people themselves are a repository of evidence; and that public involvement in a museum enriches its content. The notion that a museum should be devoid of opinion and bias, has been exposed as dishonest. It is, of course, the height of hypocrisy, to claim that museums have ever been “neutral” about anything. All the basic tasks that we undertake—researching, collecting, presenting, interpreting—are loaded with meaning and bias, and always have been; these tasks are

the museum's methods of serving up to the public what the people running the museum wish the public to see.

Museums are social constructs, and politics is a cornerstone of social activity—you cannot have one without the other. No matter what type of museum, no matter what it contains, decisions have been made by someone about what to research, what to preserve, what to collect, what to present, how to interpret; and decisions have been made about what *not* to do—what *not* to research, what *not* to preserve, what *not* to collect, what *not* to present, and what *not* to interpret. Every single decision is the product of our individual conditioning, and every decision arises out of someone's personal taste, belief, commitment and prejudice; out of someone's view of society, or of technology, of science or of the natural world. It is not, even if it were desirable, possible to remove human bias from decision-making in museums, and it is entirely disingenuous of anyone to overlook this in attempting to portray museums as neutral or objective. Indeed, museums are the complete opposite of neutral and objective—they are subjective in the extreme. There is no such thing as the “unmediated display”—all displays are designed to manipulate visitors. Everyone who works in a curatorial role in any museum knows this, as any historian who ever wrote a history book knows that history books are full of supposition, estimation and bias. It has suited museums for generations to pretend that at heart we are “above” politics, occupying a Shangri-La where dispute, controversy and opinion do not exist—just the “truths” of expertise, scholarship and connoisseurship.

Museums are not, and never have been, “neutral” about anything, however much they have protested so. The modern, “political museum” needs to embed a commitment to a particular set of roles that are very different from those that museums came to play for most of the 20th century.

The modern curator is, as well as being expert in some aspect of collecting and collections, skilled at liaising with the public, seeks broad audiences, and creates emotional, rather than dispassionate, displays. The modern curator also realises that effective curatorship is often by the public: this means that

finding the memory and voice of ordinary people, rather than relying always upon skilled artists or upon professional curators themselves, is a big contemporary leadership challenge.

“Politics” is a dialogue about life, and the way we live it, and the many ways in which we disagree; in these respects, politics is very similar to what we often find in contemporary art. Indeed, it is in contemporary art galleries that we usually find the strongest political opinions and statements, perhaps because dealing with politics in a contemporary art space is less shocking, to politicians and others, than when it is encountered in a more traditional history museum context? Thus, traditional museum conservatism continues to militate against a more activist role.

I am not altogether certain why some museum people, and others, have seen such value in portraying ourselves as disinterestedly pursuing knowledge, as though by doing so we avoid the risk of becoming political. It may have been fear of finding favour with some politicians, thus falling foul of others and worrying about what happens when those others gain power.

It may have been because museums have traditionally attracted people with weak political views for the very reason that museums have been seen as apolitical refuges from real life—in other words, that museums have been self-perpetuating and self-replicating in their spurious neutrality.

It may have been that politics is for others, not for us, and that we are able to retain our priestly eminence only by steering clear of contentious issues; we are able to retain our discretion as long as we stick to the rather mysterious realms of connoisseurship and scholarship. Suffice to say that all cultural activity is political; it's just that some is overt, some is more covert.

Nonetheless, there are clear signs that younger members of the museum profession are becoming more activist, more overt, more “political.” In the north Mexican city of Torreón in 2006 was passed at the annual meeting of INTERCOM (the ICOM International Committee on Management) the following declaration, known as the Torreón Declaration, with regard to the museum obligation to promote human rights:

INTERCOM believes that it is a fundamental responsibility of museums, wherever possible, to be active in promoting diversity and human rights, respect and equality for people of all origins, beliefs and backgrounds.

In Rio de Janeiro in 2013, at another INTERCOM meeting, this time a joint meeting with the Federation of International Human Rights Museums (FIHRM), the following declaration, the Rio Declaration, was passed, at a time when it was rumoured that severe anti-gay legislation was about to go through the Parliament of the Russian Federation:

INTERCOM and FIHRM reject all forms of intolerance and discrimination and call upon governments in all nations to respect and celebrate different political, sexual and religious preferences and to encourage their museum communities to explore issues, free from the fear of censorship or political pressure.

The following year, in the Taiwanese city of Taipei, at the annual meeting of FIHRM, the Taipei Declaration was passed:

Museums make a central contribution to the democratization of nations by encouraging free debate and confronting authoritarian versions of the truth.

These are bold statements by young museum professionals, setting out a vision for a new, political role for museums.

There are examples all over the world of museums that have shaken off the myth of neutrality, and which are overt about their political positioning. These include the Museum of the Gulag in Moscow, Russia, which is hostile to the Stalinist regime. The Museum of the Romanian Peasant in Bucharest takes a satirical approach to the era of Communist control of Romania.

The Tuol Sleng Genocide Museum in Phnom Penh, Cambodia is quite unequivocal in condemning the excesses of the Khmer Rouge regime of the 1970s. Housed in central Phnom Penh in a

former school that was converted into a prison and interrogation centre, Security Prison 21, or S-21, it still bears bloodstains from the torture of people the Khmer Rouge regarded as enemies.

From 1975 to 1979 some 17 000 people were imprisoned here as the Khmer Rouge became more and more paranoid after the civil war that brought the party to power. Many were killed here, others were transported to places of execution.

Tuol Sleng is preserved pretty much as it was left when the Khmer Rouge were driven out by Vietnamese troops in 1979. It was set up as a museum by the Vietnamese, and Khmer Rouge officials have claimed that they are innocent of any crimes committed here, but a visit to Tuol Sleng leaves you in no doubt about the truth. It is visited by many Cambodians and, increasingly as the still largely unspoiled beauty of Cambodia becomes more known in the West, by tourists. The museum is a reminder of what can happen when an ideology runs completely out of control.

The National 228 Memorial Museum in Taipei, Taiwan, is a monument against the nationalist White Terror era in the Taiwan of Chiang Kai-shek. In São Paulo, Brazil, we find the Memorial da Resistência, which condemns the terror of the military dictatorship that Brazil endured.

In Liverpool, U.K., is the International Slavery Museum, an overtly anti-racist institution which campaigns against abuse and discrimination, worldwide. In Rosario, Argentina, is being created the Museum for International Democracy, a brave, privately-funded, campaigning venture in a nation which has suffered frequently from authoritarian Right-wing control.

In the city of Wellington is Te Papa Tongarewa, the National Museum of New Zealand, which addresses colonialism as a malign influence on modern society. In Cape Town, South Africa, the District Six Museum is a museum whose very existence wages war on apartheid, that campaigns explicitly to build a new, post-apartheid nation.

The District Six Museum [...] seeks to serve the interests of the victims of the various forms of forced removals that occurred in District Six, the larger city of Cape Town and in

other parts of South Africa. The Museum seeks to stimulate the recovery and development of different forms of knowledge of the city, identity and community, and to use these in debates, discussions and policy development initiatives around diversity, difference, inequality, injustice and the future of the city. The museum seeks to develop alliances and partnerships with dispossessed communities in South Africa and other parts of the world. [Extract from District Six Museum Mission Statement.]

The Museum is unambiguous in its social commitment, in its desire for social reconstruction, and in its analysis of post-apartheid identities. It is also, equally unambiguously, a living indictment of the apartheid regime in South Africa, and a beacon in the rejection of racist ideologies.

Outside the District Six Museum is a plaque that reads:

Remember with shame the many thousands of people who lived for generations in District Six and other parts of this city, and were forced by law to leave their homes because of the colour of their skins. Father forgive us.

In Washington, D.C., the National Museum of the American Indian shows some of the destruction wrought by the colonization of North America.

Such museums can be found all over the world; this is a global trend. There are museums that seek actively to redress situations where power politics have left some people disadvantaged (at best), oppressed and victimized—the Holocaust Memorial Museum, Washington, D.C.; the National Underground Railroad Freedom Centre, Cincinnati, U.S.; the South African Holocaust Foundation, Cape Town; the DDR Museum, Berlin, Germany; the Vietnam War Remnants Museum, Ho Chi Minh City, Vietnam; the Museum of the Occupation of Latvia, Riga; the Museum of Genocide Victims, Vilnius, Lithuania.

So, while the Old Model Political Museum still exists—still stealthy, still unwilling to challenge concepts forged in an era

when the imperial subjugation of one people by another was considered by racists to be desirable, and the proper way of things, the New Model Political Museum is overt and campaigning and in full flow.

A decorative background consisting of a grid of small white dots arranged in four rows and four columns on a teal-colored background.

II. The Museum as Space of Representation

The False Memory Syndrome and Ultrationalism in the Politics of Representation in Macedonia

My analysis and arguments focus mainly on a case study of the Macedonian government's urbanist project Skopje 2014, a project that implanted "false memories" in the place of the lack, as a supplement of national identity and non-existing memories of non-existing grand past.¹ This project has significantly and irreparably affected the city's silhouette, previously dominated by socialist-modernist, brutalist, and metabolist architecture.²

Over the last six years a series of ineptly cast figurative monuments have appeared in the public space of Skopje, the capital of the Republic Macedonia (and in several other cities), all built in the framework of the governmental urbanist project Skopje 2014. The kitschy, but overpriced monuments and memorials representing figures and events from the remote national past (some relevant, some marginal), vulgar public sculptures and administrative buildings with obvious references to Westernized aesthetic regimes (mere imitations of styles from periods atypical for the local architecture) transformed the city squares into

1— "False memories" is a well-known phenomenon from psychopathology which refers to trauma-driven, imagined events that show as real in the subject's memory. According to some researchers there is no certain way to distinguish between true and false memories, but the concept of repression has in any case not been confirmed scientifically. Julia Shaw, "What Experts Wish You Knew about False Memories," *Scientific American*, 8 August 2016. Available at: <<http://blogs.scientificamerican.com/mind-guest-blog/what-experts-wish-you-knew-about-false-memories/>>, accessed on August 30, 2016.

2— Suzana Milevska, "Ágalma: The 'Objet Petit a,' Alexander the Great, and Other Excesses of Skopje 2014," *e-flux journal*, no. 57 (September 2014). Available at: <<http://www.e-flux.com/journal/agalma-the-objet-petit-a-alexander-the-great-and-other-excesses-of-skopje-2014/>>, accessed on August 30, 2016.



Colourful Revolution: paintballing and graffiti, Triumphal Arch “Macedonia,” Skopje 2014 project, Skopje, May 1, 2016. Courtesy Sašo Stanojkovic

a theatrical-like backdrops, or memorial parks of “false memories.” In parallel, intense relocation, reconfiguration, or even destruction of the monuments from previous epochs stressed the current national cultural policy, for some motivated by covert neoliberal agendas.

The main aim of my text is to stress the urgent need to deconstruct the invisible and visible violence which these newly erected objects produced in the realm of the symbolic, imaginary and “real.” Due to the immense size and number of these visual interventions they significantly and fast-backwardly transformed the visual culture and the public city space of this previously socialist-modernist city (once rebuilt after the catastrophic earthquake in 1963 following the visionary Kenzo Tange’s metabolist architecture project). I want to argue that although aiming to represent certain traumatic events from the past, these monuments cause new traumas and are symptoms of the repressive socio-political and cultural structures and systemic strategies aiming to over-write the previously dominant historic narratives such as anti-fascism, modernism and socialism.

False Memories and Traumas: against Organized Amnesia and Implanted False Memories in Public Space

Skopje's abundance of monuments and public sculptures can be seen as an attempt to use ultra-nationalism to compensate for the incomplete and faulty national identity of the "rogue" state, an outlaw nation which is not complying with the international laws accepted by most other states.³

Almost always representing certain traumatic events from the past, the monuments are symptoms of repressive socio-political and cultural structures and strategies that call for the overwriting of different historical narratives and often prompt the relocation or even destruction of monuments from previous epochs. Elsewhere I listed several relevant traumas that preceded and enabled Skopje 2014 and the Colourful Revolution: e.g. the Skopje earthquake (1963), the dissolution of Yugoslavia and declaration of independence (1990–91), the contestation of the constitutional name (1993), the armed conflicts with the ethnic Albanians (2001), the long socio-economic transition, wire-tapping scandal, the amnesty, and the violent attacks in the Parliament (2016).⁴

For example, what is lacking (or erased, emptied out, renamed) follows the obvious strategy of omitting from public spaces visual representations of woman's social role. What is used in its place, as a "supplement," are the pregnant or objectified and eroticized representations of women that support patriarchy as the prevailing structural and systemic societal pattern. Compensation for the lack of a cultural past as part of Europe's history becomes evident in the construction of a new Triumphal Arch and other buildings, or in the addition of neo-classical, pseudo-baroque and other stylized ornaments and columns to socialist-modernist architectural objects.

—

3— Jacques Derrida, *Rogues: Two Essays on Reason*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Stanford, CA, Stanford University Press, 2005, p. 97.

4— Suzana Milevska, "Monumentomachia: Citizens vs. monuments as participatory institutional critique," lecture, MIT, Program in Art, Culture and Technology, School of Architecture+ Planning Boston, September 27, 2016.

After the dissolution of Yugoslavia, Macedonia—one of the first Yugoslavian states to proclaim independence in 1991—began experiencing problems with its neighbour Greece. The main source of conflict emerged when the first post-Yugoslavian government in Macedonia in 1991 decided to retain its Yugoslavian name, the “Republic of Macedonia.” The territory and culture of Ancient Macedonia, however, does not completely fall within either contemporary Greece or Macedonia. In 1993, under pressure from the Greek government, the UN officially designated Macedonia as the “Former Yugoslav Republic of Macedonia.” This was later replaced by the unrecognizable acronym “FYROM.”⁵ As a result of the conflicts the country has not been admitted in EU, NATO and other international institutions and organisations and thus the rule of law started to deteriorate with local governments being left to rule as they wanted justifying their decisions with the state of exception: not having an accepted country’s name (although the country was gradually accepted under the name Republic of Macedonia by approximately 150 states).

By contesting the constitutional name and postponing the resolution of the “name issue,” in Macedonia both the “state of exception” and the “rogue state” created a long-term vacuum and crisis in the state’s legitimation. Here I refer to the concept “rogue states,” as discussed by Derrida, and “states of exception,” as theorized by Giorgio Agamben. The difference between the two derives from two different interpretations of the “force of law.” The concept of a “rogue state” deals with the possibility that one state declares another state unlawful according to international standards and intervenes in its internal affairs (in the case of Macedonia by denying its recognition under the constitutional name). The concept of “states of exception,” on the other hand, has more to do with the declaration by a sovereign power that the conditions within that country have gone so far

—

5— For an extensive timeline and extrapolation of the political arguments regarding the “name issue” see: Zlatko Kovach, “Macedonia: Reaching Out To Win L. American Hearts,” *Scoop World*, February 26, 2008. Available at: <<http://www.scoop.co.nz/stories/WO0802/S00363.htm>>, accessed on August 30, 2016.



Colourful Revolution: paintballing and graffiti, Triumphal Arch “Macedonia,” Skopje 2014 project, Skopje, May 1, 2016. Courtesy Sašo Stanojkovic

beyond the possibility of governing according to constitutional law that exceptional rules need to be applied, and thus a “state of exception” must be officially declared.⁶

The rule of law was bypassed and Skopje 2014 (one of many dubious projects) was launched, at first this was only an exception and unnecessary excess, but soon it became the norm. What other reason apart from an inferiority complex about identity could there be for building a 30m high monument so obviously dedicated to Alexander the Great, yet generically titled *Warrior on a Horse*? When the former minister of foreign affairs Antonio Mилоšoski stated (in a 2010 interview with *The Guardian*) that the *Warrior on a Horse* was a way of “saying [up yours] to them!”

—

6— Giorgio Agamben, *State of Exception*, trans. Kevin Attell, Chicago, Univ. of Chicago Press, 2005, p. 23.

this led to anonymous calls in social media for a new sculpture—of the minister’s middle finger.⁷

Colourful Revolution as Monumentomachia: a Participatory Institutional Critique of the Cultural Policy Regarding Cultural Heritage in Macedonia

The term “Colourful Revolution” refers to the protests in the Republic of Macedonia in spring 2016. Information about these events went viral and news of the protests was spread to all international social media and networks. Thus, Macedonia made it for the first time onto the map of international Occupy movements as the spring protests turned into the biggest visual colourful interventions in the public space in the region of South-eastern Europe.⁸

Most importantly the protests were not triggered solely by the Skopje 2014 project, but actually were prompted in the aftermath of a wiretapping scandal which revealed that the government had wiretapped more than 20 000 people. Some of the recordings were leaked to the media, revealing the long-suspected corruption and organized crimes of various politicians, and were publicly broadcast in the city square during the protests (in front of the parliament building). The last straw which prompted the demonstrations was the announcement by Macedonia’s President Gorge Ivanov of his decision to pardon approximately 60 politicians either

7— Helena Smith, “Macedonian statue: Alexander the Great or a warrior on a horse?,” *The Guardian*, August 14, 2011. Available at: <<http://www.theguardian.com/world/2011/aug/14/alexander-great-macedonia-warrior-horse>>.

8— Guy De Launey, “Protesters in Macedonia stage ‘colourful revolution’,” BBC report from Skopje, June 3, 2016. Available at: <<http://www.bbc.com/news/world-europe-364408>>, accessed on June 07, 2016; Cristina Ozimec, “Macedonia: ‘Colorful Revolution’ Paints Raucous Rainbow,” *DW, Democracy*, April 21, 2016. Available at: <<http://www.dw.com/en/macedonia-colorful-revolution-paints-raucous-rainbow/a-19203365>>, accessed on August 30, 2016.

charged with crimes or under investigation.⁹ President Ivanov has been accused of teaming up with the ruling VMRO-DPMNE party to protect party officials from any trial and prosecution.¹⁰

However, the revolt against the organized amnesia that led to the counter-movements and protests, mainly against the government, was also a revolt against the hysterical violation of visual culture in Macedonia. The Colourful Revolution and the “Colourful commandos” simultaneously opened many paths for discursive debates, both in political activist circles and in the local art scene, around the issues of activist and protest art, the political results of such creative actions and whether these actions are vandalism or art.¹¹ Thus the events that were dubbed “Colourful Revolution” revealed the potential of “participatory institutional critique” for reclaiming the public space and for citizens’ fight for the right to participate in decision-making over other violated and appropriated commons of public interest. Although the protests did not cause an immediate bringing down of the government and its position towards the common urban space, they did create a social awareness about the relevance of the commons in which both the old state-controlled socialist agendas as well as the neoliberal ones had failed. Eventually this led to postponement of the elections and ultimately to the government’s overturn in 2017. The protestors thus combined their political demands for the President’s decision to be revoked and for the elections originally planned for 5 June to be postponed

9— One can still access online the illegally recorded and transcribed conversations of the political leaders (in Macedonian) which caused the biggest ever political wire-tapping scandal in the country, dubbed “Bombs.” *vistinomer.mk*. Available at: <<http://vistinomer.mk/site-prislushuvani-razgovori-objave-ni-od-opozitsijata-video-audio-transkripti/>>, accessed on August 30, 2016.

10— The protests first took place on April 13, mainly in the city square of Skopje, but later spread throughout Macedonia to cities such as Bitola, Kumanovo and Stip. One of the reporters wrote: “Macedonia: Bright colors are everywhere in downtown Skopje”. Ozimec, *loc. cit.*

11— For example, the event “Art Activism and Agonistic Spaces—Does Creative Resistance Enable the Right to the City?,” June 9, 2016, organized by Skopje based NGOs Kontrapunkt and Esperanza in the Pop-Up Gallery in the City Park, Skopje.



Sašo Stanojkovik, *Let them Eat Monuments*, 2014. Participatory project with a chocolate multiple of warrior on a horse. Presented in the framework of the workshop Participatory Monuments, with Chto Delat, Face to Face with Monument, Schwarzenbergplatz, Wiener Festwochen, Vienna. Courtesy Sašo Stanojkovik.

(in both cases they succeeded) with a severe critique of the megalomaniac and wasteful neoliberal and nationalist cultural policy. They argued that Skopje 2014 was ultimately built at the expense of the social and economic stability of the already impoverished and largely unemployed population.¹²

Therefore, despite their initial politically driven motivation, the protests resulted in the most unexpected outcome: they challenged the understanding and interpretation of the phenomenon and achievements of Skopje 2014 in visual, creative and aesthetical terms. For example, it is relevant to look at the “redistribution of the sensible” in terms of Jacques Rancière’s

—

12— “The colors are our answer against the greyness that this government has been pushing for years,” said the economist Jovanović for Deutsche Welle. “They dictated greyness; we give them color back. They forced uniformity; we give back variety.” Ozimec, loc. cit.

conceptualization of aesthetics as political and of politics in aesthetic terms,¹³ because in parallel with the ignition of open democratic discussions regarding the redistribution and reclaiming of public space and rights to the city in both political and economic terms, some of the public discussions that took place in this context concerned art and aesthetics. After all, it was the Skopje 2014 objects that became the main physical targets of these protests.

One of the most typical of all the monuments built as part of this mega-celebration of failed, impotent diplomacy is the triumphal arch titled “The Gate of Macedonia.” Usually a triumphal arch is intended to both memorialize a nation’s past victorious event and to anticipate and celebrate future victorious events. A triumphal arch is a monument that supposedly has the power to collapse the time before and after the event that it celebrates; in a way, it consists of an open-ended multitude of events—a list that can be endlessly rewritten. Some of the graffiti, for example, were critical remarks that referred directly to the appearance and execution of the targeted monuments (e.g. one of the graffiti on the triumphal arch read: “Your Arch is ugly,” in Macedonian slang: “ružna vi e portata”).

Ever since Vladimir Tatlin challenged both the “bourgeois” Eiffel Tower and the Statue of Liberty with his tower *Monument to the Third International* (1919–1925), which was never constructed, the discourses on monuments were changing back and forth. Recently a kind of negative definitions have flourished, such as “anti-monuments,” “counter-monuments,” “low-budget monuments,” “invisible monuments,” “monument in waiting,” “participatory monuments.”¹⁴ The Colourful Revolu-

13— Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. and introduction by Gabriel Rockhill, London and New York, Continuum, 2004.

14— Esther Shalev-Gerz, ed., *The Contemporary Art of Trusting Uncertainties and Unfolding Dialogues*, Stockholm, Art and Theory, 2013; James E. Young, “Spaces for Deep Memory: Esther Shalev-Gerz and the First Counter-Monuments,” in *ibid.*, pp. 89–97; James E. Young, “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today,” *Critical Inquiry*, vol. 18, no. 2 (1992), pp. 267–96.

tion could be interpreted as a participatory counter-monument. When several of these monuments were given the official status of “cultural heritage” in 2015, this decision was not made on any clear legislative basis or a poll of public opinion.¹⁵ Ever since Skopje 2014 started it has been criticized for lacking representations of the many ethnicities, and for the dominance of militant and masculine figures. During the first stage of Skopje 2014 there have been no monuments dedicated to minorities’ historic figures, and there are only a few female statues which even in such a patriarchal context was surprising. Given the explicitly conservative visual regime of representations of the female body presented only as a mother and caregiver (e.g. Olympia, the mother of Alexander the Great in the group monument dedicated to Phillip, his father), even the few female statues were problematic. It was therefore only a question of when this discontent would turn into a public revolt.¹⁶

Instead of a Conclusion: Monumentomachia, Participatory Institutional Critique of the Organized Amnesia, and Other Reflections

The debates inspired me to propose that this phenomenon should be dubbed “monumentomachia,” an ironic term which resonates with the history of ancient art and the plastic art decoration of Hellenic temples: it would refer to the historic “heroic battle” of people against the contentious monuments declared

—

15— Throwing paint and stones at the figurative historical monuments and memorials and writing political slogans over the parts of the Skopje 2014 were also interpreted as violence, and the protestors were treated as hooligans. Some of the leaders of the protests (such as Zdravko Saveski, the leader of the party LEFT) were temporarily placed under house arrest and put on trial for destroying valuable cultural heritage.

16— The ruling coalition that has been in power since 2008 is formed of two major right-wing parties, the VMRO-DPMNE (consisting primarily of officials of Christian-Macedonian descent) and DUI (consisting primarily of officials from the Muslim-Albanian minority).

as cultural heritage.¹⁷ In addition the public discussions questioning whether the results of the Colourful Revolution could be interpreted as protest art provoked me to go even further, to state that this phenomenon introduced a new articulation of the renowned and already internalized and appropriated concept of institutional critique: a kind of participatory multidirectional critique aiming to criticize the centralized state cultural policy regarding the national, contentious cultural heritage (in contrast to the usual nature of institutional critique in the arts, which is based on individual or group artistic practices).¹⁸

Unfortunately, the new social initiatives turned very fragile and fail easily in the fight against the carefully crafted conservative neoliberal interest groups that misrepresented their advancing the public territory as common social interests. The results of the colourful interventions in spring 2016 are not yet visible and there is almost nothing to remind citizens and visitors of the great battle: a kind of counter-monument, or at least a plaque, dedicated to the protests might be needed, but this would be in the realm of macrohistories. By adding ornaments and columns in neo-classicist and Baroque styles to existing socialist-modernist and brutalist architecture, Skopje 2014 erased other memory fragments, such as the communist and antifascist past, not to mention subjective microhistories.¹⁹

—

17— Suzana Milevska, “Colourful Revolution as Monumentomachia”, *TRACES*, Politecnico di Milano. Available at: <<http://www.traces.polimi.it/2016/06/10/colorful-revolution-as-monumentomachia/>>, accessed on August 30, 2016.

18— On May 12, 2016 the Macedonian artist Sašo Stanojkovik submitted an official petition to the Ministry of Culture of Macedonia and its Cultural Heritage Protection Office, calling for protection of the Colourful Revolution’s interventions as “cultural heritage.” The initiative was an ironic comment on the fact that these public performances of collective revolt and discontent by citizens were not protected, just like the modernist buildings which received false neo-classicist façades.

19— See: Hélène Cixous’s memorable statement “Woman must put herself into the text—as into the world and into history—by her own movement,” in Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa” [1975], in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, eds., *Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, trans. Leith Cohen and Paula Cohen, Houndmills, Macmillan Press, 1997, p. 347.



Sašo Stanojkovik, *Let them Eat Monuments*, 2014. Participatory project with a chocolate multiple of warrior on a horse. Presented in the framework of the workshop Participatory Monuments, with Chto Delat, Face to Face with Monument, Schwarzenbergplatz, Wiener Festwochen, Vienna. Courtesy Sašo Stanojkovik.

Brad Evans and Henry A. Giroux in their book *Disposable Futures* warned us how the neoliberal regime normalizes violence, aggression and cruelty and how neoliberalism renders the victims of spectacle disposable and commodifies the spectacle of relentless violence while selling it to us as a supplement to education or entertainment.²⁰ The violence of the Skopje 2014 project continues to take place not only in the visual field, but also outside aesthetic debates. It was an intolerable attack on our conception of democracy, art and its impossibility is frustrating, but it also raised the citizens' awareness of the importance to fight for the right to decide how the common public space should be shaped.

20— Brad Evans and Henry A. Giroux, *Disposable Futures The Seduction of Violence in the Age of Spectacle*, San Francisco, CA., City Lights Publishers, 2015.

Sheila Watson



The Mediated Museum



Museums and art galleries excite us and encourage us to think differently about the world. However, it has long been recognised that they are not always accessible to those who visit them. Not everyone can decode the meanings of material culture. Thus, considerable attention has been paid in the U.K. and elsewhere to hermeneutic ideas of education and learning in which the individual's past knowledge and experience are the basis from which the museum attempts to interpret its collections and understanding of the world. Working with this theory, educators and curators attempt to bridge that gap in knowledge, enabling all who reach out to the museum and gallery to engage intellectually with the objects, narratives and experiences the museum offers. At the same time, there is much talk in academic circles and museums about feelings and how they help us learn, but do we really understand how visitors engage emotionally with our displays? Does this matter? I will argue here that feelings and emotions have been relatively little understood within the museum and traditional art gallery sector and that we should pay more attention to these if we are to enable more people to engage with museums. I will look at case studies to see how this has been achieved using traditional and modern technologies as ways of mediating between the object/subject and the visitor.

Historical Distancing and the Myth of Dispassionate History and Art

I plan to look at two different types of museums—those that exhibit history and those that display art. In the former I will

consider how museums and galleries mediate on emotional responses and, by their interpretation methodologies, exclude many people from full participation in cultural experiences relating to the historical past. When we come to art galleries, I will consider the extent to which traditional art and artists have been aestheticized and emotional engagement with them made difficult for many people. At the same time, I will consider the use of new technologies which are often seen as means of engaging visitors and consider whether these are always the best ways of mediating the museum, particularly when it comes to emotional responses the museum wishes to elicit from the visitor.

History Museums

Emotional responses in history museums are usually only deliberately provoked for specifically moral, ethical or political reasons. Most history curators are products of a changing discipline that has seen the turn to narrative as a way of engaging audiences¹ while at the same time they ascribe to the notion that the history they make in the museum is both truthful and dispassionate, unless they are using it deliberately for political or social ends, in which case strategies to encourage emotional responses may be used in the design to encourage a form of prosthetic memory² that in turn encourages particular political, social or moral attitudes both to the past and the present. Many historians and curators consider this avoidance of emotional involvement as part of their professionalism and ascribe to a traditional attitude where a professional historian adopted disinterested approach to the story of the past in order to tell a

1— Eileen Ka-May Cheng, *Historiography: A Brief Guide*, New York and London, Continuum Books, 2012, p. 130. E-book.

2— Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004. Silke Arnold-de Simine, *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

form of truth. Some historians in museums fear that if they are affected by emotions then they become “enacted upon”³ and lose their independent judgement. Such curators believe they record the past in a serious but unbiased manner telling a form of truth as they see it.

While sometimes prepared to attempt to elicit emotion in museums, many museum professionals on the whole adopt an evolutionary approach to the idea of emotion.⁴ In other words, they regard some emotions as better than others. The idea of an aesthetic pleasure, divorced from historical context, is often promoted by art galleries, while history museums promote feelings of empathy to elicit sympathy for others. Other emotions, such as rage, fear and disgust which, following an evolutionary interpretation, suggest weakness or primitiveness, and are examined and explained to the visitor, but rarely encouraged as a visitor response. However, within some history museums, these emotions are encouraged for political purposes and we shall look further at some examples of these.

One example of a museum where undesirable or less elevated emotions are evoked is in the National Military Museum, Istanbul, in its explanation of the Armenian massacre by the Turks in the early part of the 20th century. This is an event the Turkish Government denies to have been genocide, and here the interpretation of that event is a form of defence against the Armenians’ traditional narrative, which is widely accepted in Europe. One small room’s walls are covered with black and white photographs of mutilated Turkish bodies. They challenge the traditional Western view of Armenian victimhood. Here the Turks are the victims. The images are grotesque and shocking and, rather than reproduce them, here are some of the texts used to describe them:

3— Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, pp. 2–3.

4— Ibid., p. 3.

Turks massacred by kindling fire on their groins and cutting their faces.

Children massacred on the road...

Women, children massacred by the Armenians and the foetuses taken out of their mothers' wombs in Subatan village of Kars.

How do native Turks respond to this, those who are instructed by their government not to believe the Armenian claims?⁵ Emotions are here governed not only by the cultural context in which they are placed but by notions of what museums are expected to exhibit. Atrocity images are made all the more shocking by the infrequency with which such photographs are shown in museums, even military ones. In this example we can see that the museum chose to exhibit images not normally shown and thus “transgress” the accepted evolutionary order of emotional responses to encourage anger (along with shock, disgust, pity and horror) but only in a regulated political context. Here there was no need for new technologies—the impact of the photographs was unmediated and stronger for being so simple.

Simplest technologies are often the best methods of evoking the desired emotional responses from visitors. In the Museum of Political History St. Petersburg, Russia, attempts to come to terms with Stalinism are in a room that once housed murals dedicated to the great communist revolution. The exhibition is done simply. Wherever the visitor moves a wind is heard whistling evoking feelings of cold and desolation. At the same time the visitor is slowly aware of a changing projection of watch towers and barbed wire fences above the exhibits. These add to the sense menace in the room, thus evoking feelings of unease and anxiety which affect visitors as they look at objects and images that tell the story of the Great Terror under Stalin. As a visitor

—

5— This case study is examined in more detail in Sheila Watson, “Why do Emotions Matter in Museums and Heritage Sites?,” in Carla van Boxel, ed., *Sensitive Pasts: Questioning Heritage in Education*, Oxford/New York, Berghahn Publishers, 2016.

I was glad to leave that room, as it evoked in me emotions of dread and despair.

Traditional Art Galleries

Much modern art is visceral and not aesthetic, but I wish to focus here on traditional art forms such as paintings exhibited in traditional galleries.

While history museums carefully curate such emotions, they are less obviously mediated within the art gallery, where affective responses are understood to be moderated by individual's judgements based on experience and knowledge.⁶ Here disgust or pleasure is experienced though the lens of aesthetic judgements based on education, experience, knowledge and, in many cases, class and wealth. Here traditional art such as painting is often understood as Kant enjoined us to appreciate it—in a disinterested way, independent of its purpose and the pleasurable sensations it brings about.⁷ Emotions are permissible but only if they are understood through the intellect. Most art galleries mediate paintings in such a way that they do not allow individuals unfamiliar with the genres to understand them and feel the emotions of the artist at the time. In this they follow the traditional view of Dewey whose work *Art as Experience*⁸ argued that art was a “universal language” outside culture and all that was required was an “open encounter” between the visitor and the artwork.⁹ For Dewey this would lead to a “genuine emotional encounter” but like Freeland I argue this is not enough—we need

—

6— Jorge Otero-Pailos, Jason Gaiger, and Susie West, “Heritage Values,” in Susie West, ed., *Understanding Heritage in Practice*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2010, pp. 47–87, cit. p. 56.

7— Cynthia Freeland, *Art Theory: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 8.

8— John Dewey, *Art as Experience*, New York, Minton, Balch and Company, 1934.

9— Freeland, op. cit., p. 42.

the background to have the emotional encounter with the work of art which the artist originally intended.

What happens when we look at paintings in a different way? Let's explore *L'Umana Fragilità* [*Human Frailty*], ca. 1656, by Salvator Rosa.

It is a striking image of a mother and child being menaced by a winged skeleton; one that arrests visitors as they move through the galleries. Here is the story from the Fitzwilliam Museum's website:

In 1655 a devastating plague swept Naples. Salvator Rosa's son, Rosalvo, his brother, his sister, her husband and five of their children, all died. The transience of human life was a recurring theme in 17th century painting and thought, but for Rosa, in the year he made this painting, the subject had a tragic immediacy. A letter to his friend Ricciardi makes clear the effect this multiple bereavement had upon him: "This time heaven has struck me in such a way that shows me that all human remedies are useless and the least pain I feel is when I tell you that I weep as I write."

One can imagine him weeping as he painted *L'Umana Fragilità*.¹⁰

However, the text next to the painting gave little of this information. It was assumed the visitor would appreciate the image without the mediation of background knowledge. Such attitudes are a form of exclusion.

We are allowed to see such images in galleries because our emotional response will be mediated by conventions within art. In the 21st century we are not necessarily expected to respond as viscerally to it as we might have done had we been a devout Roman Catholic living in the 17th century, at the time when plague and death, particularly of children, were common occurrences.

—

10— Salvator Rosa (1615–73), *L'Umana Fragilità* [*Human Frailty*], ca. 1656, oil on canvas, Fitzwilliam Museum, Cambridge, U.K. Available at: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/collection_pages/italy_pages/PD_53_1958/TXT_SE-PD_53_1958.html>.

Thus, the notion of violence, pain and suffering in art galleries is accepted because it is muted by convention. It rarely elicits the so-called primitive emotions that inspired it in the first place. Meanwhile most history museums tend to focus on dispassionate narrative, rarely communicating or encouraging emotional responses. Only in certain genres of history museums such as those focussed on genocide or victimhood or in certain politically curated areas within history museums are we encouraged to feel. Without an understanding of the emotional contexts of art when it was originally conceived and painted, we cannot understand much that would have moved those who saw art when it was first created. Without such sensibility we miss a crucial element of our understanding of art in its time. By focussing on the aesthetic and the notion of taste we exclude many from engaging with art who would otherwise appreciate it. Without acknowledging the emotional contexts of all historical narratives, we divorce audiences from important ways of understanding the past. In all cases the method of mediation is less important than the acknowledgement that emotion is necessary.

Yaiza Hernández Velázquez

Who Needs “Exhibition Studies”?

If there is, indeed, something that we can call “Exhibition Studies,” it is institutionally weak and fairly circumscribed. Most often “exhibition studies” crops up as a welcome support for other more vocational courses. This is the case, for example, in the Exhibition and Curatorial Studies department at the School of the Art Institute of Chicago, the Museums and Exhibition Studies MA at the University of Illinois at Chicago, or the MA Exhibition Studies at Liverpool John Moores University in the United Kingdom. All of them are primarily focused on exhibitions of contemporary art. The course I lead at Central Saint Martins in London, a Master of Research in Exhibition Studies, is the only one, to my knowledge, that specialises in studying the exhibition as both a historical and philosophical problem, without a component of curatorial praxis tied to it. I hasten to add, however, that this is not meant as an endorsement—to be “the only one” is hardly something to be proud of if there is no need for one to exist at all. While I teach exhibition studies and necessarily contribute in that way to shaping this field, this text responds to some of my concerns about the way it is “shaping up.”

The appeal to the exhibition as a field of “studies”—in a manner inaugurated by “area studies” and popularized by countless other thematically constructed scholarly discourses such as “cultural studies,” “gender studies,” “animal studies”...—already implicitly suggests a critical refusal of disciplinarity or, at the very least, an ability to function across disciplinary borders.¹

1— On the proliferation of “studies” and their relation to “discipline,” see the special issue of *Revue d’anthropologie des connaissances*, “Les Studies à l’étude,” vol. 11, no. 3 (2017/3).

However, given that the most direct disciplinary restraints to the study of exhibitions would have historically come not just from Art History, but perhaps most directly from either Museum *studies* or Curatorial *studies*, the will to further “undiscipline” this knowledge seems paradoxically entangled with a desire for further disciplinary differentiation. As such, it is a move that demands some scrutiny—in what follows, it is the negotiation of these borders that is scrutinised.

The first problem is, of course, the elusive nature of what “an exhibition” is. If (as we try to think of them at Central Saint Martins) exhibitions are moments when “art” meets its “publics” and we remain conscious on the one hand of the problematic history of how “art” and “publics” have been constructed in relation to power, and on the other, of their continuing resistance to be easily subsumed under such categorial constructions, then the question remains recalcitrantly unsolvable. An “exhibition studies” that starts from that question commits itself ongoing to critical speculation on it. But even if we accept a working, “common sense” definition of the exhibition, the difficulty does not go away. Exhibitions are resistant to scholarly research and retrospective appraisal. They are short-lived, taking place in particular locations, and when they travel, they inevitably transform themselves as they do so. If the “experience” of an exhibition is an essential part of what they are, accounting for multiple, shifting experiences after the fact is a thankless, impossible task.²

Taking recourse to formal analysis is made difficult by the fact that they are hard to document faithfully. Moreover, they have for the most part been scarcely and erratically documented and only the recent surge of interest in them is starting to change this habit.³ It is therefore not surprising that until quite recently most

—

2— In this respect, I find much to agree with in Brandon Taylor’s somewhat ungenerous review of Charlotte Klonk’s *Spaces of Experience*, which attempted to achieve such a feat, see “Here, Too, Confusion Reigned,” *Oxford Art Journal*, vol. 33, No. 2 (2010), pp. 249–252.

3— See W. Grasskamp, “To be continued: Periodic Exhibitions (*documenta*, for example),” in *Landmark Exhibitions, Tate Papers* 12 (Autumn, 2009). Available at:

writing on exhibitions had been carried out by critics rather than art historians. Indeed, the very genre of art criticism emerges as the appropriate kind of response to the public art exhibitions. But to the extent to which the “exhibitionary complex”—the ensemble of disciplines and techniques of display that simultaneously ordered objects for public inspection and the public that inspected them—remained as an unscrutinized background, criticism continued to pay much less attention to the exhibition form than to individual artworks.⁴ It is perhaps fitting, then, that it is to Lawrence Alloway—who thought of criticism as “short-term art history”⁵—that we owe one of the earliest works that can be retrospectively claimed for this emerging field with *From Salon to Goldfish*, his history of the Venice Biennale.⁶ There, he offers a compelling justification for studying exhibitions:

We tend to relate [artworks] to humanism rather than to the competitive area of fairs and shows... Our preference has been for works of art as symbols of permanence rather than as complex structures subject to numerous interpretations. However, art is physically and conceptually mobile, which means that it can be seen in various contexts. As it is subject to the communications network of our time, physically and in terms of reproductive processes, some of art’s talismanic solidity is reduced by the increase in connectivity. A work that

—

<<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/to-be-continued-periodic-exhibitions-documenta-for-example>>, as well as the study *Folding the Exhibition*, published by MACBA: <<https://www.macba.cat/en/essay-folding-the-exhibition>>, retrieved 5th November 2018.

4— On this, see Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven/London, Yale University Press, 1985. I use “exhibitionary complex” in the sense developed by Tony Bennett, *The Birth of the Museum*, Oxford, Routledge, 1995.

5— James L. Reinish, “An Interview with Lawrence Alloway,” *Studio International*, vol. 186, no. 958 (September, 1973), p. 63.

6— Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895–1968. From Salon to Goldfish*, New York, Graphic Society Ltd., 1968.

was executed for a chapel and stays there, can be connected with fewer art works and environments than a work that is movable... There are many studies of artists, schools of art, media and iconography, but not much has been written on the distribution of art. The groups that artists formed in the past to organize their own profession have been thoroughly investigated, but their more recent means of contact with an increasingly large public have been less discussed. The tendency is to study the work of art as an object, rather than as part of a communications system.⁷

Instead of art history's traditional focus on the circumstances that surrounded the work's production, Alloway argues for approaching the artwork through its variable and defining encounters with its publics.⁸ This is in line with Alloway's view of art as a network existing within a wider "communications system,"⁹ but significantly for our purposes, it also makes clear that studying the exhibition is important or interesting because it allows us to expand outwards from the artwork, to think of art as something *other, or more than* an (art)object. And it is this broadening of the scope that seems to necessitate a transgressing of disciplinary borders.

However, much has changed since Alloway published his pioneering work in 1968. In the wake of the proliferation of academic courses on curating in the 1990s, the study of exhibitions has received an unprecedented amount of attention. The majority

7— Ibid., pp. 14–15. It is worth noting how Alloway's account goes against the grain of another, more nostalgic tradition that spans from Quatrèmere de Quincy via Paul Valéry to some contemporary defences of site-specificity for which art's "mobility" always entails some kind of loss (of its "proper" home, of its roots, of its social links, etc.).

8— This was, of course, an aim shared by the social history of art, a somewhat different case for it is made convincingly in Donald Preziosi, "The Question of Art History," *Critical Inquiry*, vol. 18, no. 2 (Winter 1992), pp. 363–386.

9— See also Lawrence Alloway, "Art and the Communications Network," *Canadian Art*, no. 100 (January 1966).

of significant art historical works that existed until then were clustered around the 19th century, the time of the emergence of public exhibiting institutions.¹⁰ Museological writing, while more abundant, paid scant attention to specifically artistic exhibitions and the most critical strands associated with new or critical museologies, had tended to turn their gaze outside the museum altogether.¹¹ To the above, we could add the genre of books aimed at illustrating techniques of display that often situated themselves within architecture or design casually straddling the line between the commercial and scholarly applications.¹² Within this context, the publication in 1976 of Brian O'Doherty's *Inside the White Cube* constitutes a watershed moment, problematizing the "exhibitionary complex" of contemporary art institutions, the novelty of this intervention justifies its enduring appeal.¹³

But as the *authorial* profile of curators has grown in step with its academization, so has interest in the exhibition.¹⁴ Understood in itself as an artistic medium, the exhibition has increasingly become the focus of contemporary art criticism, occasionally at the expense of individual artworks. Mono-graphs on exhibitions are now routine. Important early works like Bruce Altshuler's *The Avant Garde in Exhibition*, and Mary

10— The work of Martha Ward, Patricia Mainardi, Stephen Bann, T.J. Clark and Timothy Mitchell merit a special mention in this respect.

11— The anthology edited by Ivan Karp and Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1991; merits special mention.

12— George Nelson's *Display*, New York, Whitney Publications, 1953; is perhaps the clearest example here, but the genre is much larger (if not always as brilliant). On the waning attention to this genre, see Martin Beck, "The Exhibition and the Display," in L. Steeds, ed., *Exhibition*, Cambridge, The MIT Press, 2014, pp. 27–33.

13— See B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, Lapis Press, 1986. The essays that compose the book had been published by *Artforum* ten years earlier in 1976.

14— On the shift from curator to author, see N. Heinich and M. Pollack, "From Museum Curator to Exhibition *Auteur*. Inventing a singular position," in R. Greenberg, B. Ferguson, and S. Nairne, eds., *Thinking About Exhibitions*, London, Routledge, 1996, pp. 231–250.

Anne Staniszewski's *The Power of Display* opened the way for art historical studies either of a sweeping nature, like Isabel Tejada's *El montaje expositivo como traducción* and Charlotte Klonk's *Spaces of Experience*, or centred on particular authors, periods or institutions, such as Kristina Wilson's *The Modern Eye*.¹⁵ As a genre it has proved appealing enough to accommodate the publication of coffee-table anthologies.¹⁶ Early anthologies like *Thinking About Exhibitions* and *Visual Display* have also opened the way for more theoretical reflections on the exhibition form.¹⁷ Despite my necessary bias, I think it is fair to suggest that the Exhibition Histories series produced by my colleagues at *Afterall* constitutes the more sustained effort to navigate the line between attention to the social and historical character of particular exhibitions and theoretical reflection that remains less wedded to *art* history. This proliferation of literature has been accompanied by a steady stream of research projects, articles, PhD thesis, conferences, symposia... And to all of the above we need to add a growing interest on the part of institutions in revisiting their exhibitions archives and, in some fortunate cases, making them more widely available, a tendency that has developed in tandem to the on-going enthusiasm for reconstructing or re-staging exhibitions.

But however abundant these publications might be, they are also heterogeneous enough to suggest tensions within this

—

15— B. Altshuler, *The Avant Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York, Abrams, 1994; M. A. Staniszewski, *The Power of Display*, Cambridge MA, The MIT Press, 1998; I. Tejada, *El montaje expositivo como traducción*, Madrid, Trea, 2006; C. Klonk, *Spaces of Experience*, New Haven, Yale University Press, 2009; K. Wilson, *The Modern Eye*, New Haven, Yale University Press, 2009.

16— B. Altshuler, *Exhibitions that Made Art History*, vols. 1 and 2, London, Phaidon Press, 2008 and 2013; J. Hoffmann, *Show Time*, New York, Thames and Hudson, 2014.

17— L. Cooke and P. Wollen, eds., *Visual Display: Culture Beyond Appearances*, Seattle, Bay Press, 1995; R. Greenberg, B. W. Ferguson and S. Nairne, eds., *Thinking About Exhibitions*, London, Routledge, 1996. More recent contributions in this line include L. Steeds, ed., *Exhibition*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2014, and J. Voorhies, *Beyond Objecthood*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2017.

emerging field of “studies,” even if for the most part they have remained implicit. Indeed, the broadening of focus that Alloway advocates has not survived this boom in the literature. In this way, for example, in the introduction to the influential volume *Thinking About Exhibitions*, mentioned above, the editors explicitly distanced themselves from museological concerns, making the case for an exhibition-specific study on the basis that:

The literature relating to museums tends to minimize instances of protest and scandal and often isolates the implications of the architectural or spatial surround. The discourse also ignores the increasingly varied sites and forms for constructing, experiencing and understanding exhibitions outside museums. A tendency to stress the seemingly fixed characteristics of permanent displays has deflected attention from the ever-growing number and diversity of temporary exhibitions and the structural and historical relationships of these more ephemeral events to long-term displays.¹⁸

Hence, the exhibition here does not offer a zooming out from the art object, but a zooming in from the museum. But, moreover, if discourse about the museum tends to minimize instances of “protest and scandal,” we are encouraged to read the temporary exhibition as precisely the site of those instances. The temporary show is portrayed as more socially transgressive (scandal) and politically active (protest), than the museum can afford to be. The exhibition is diverse and ephemeral, erecting, as it were, its own site; the museum display is fixed, permanent, and rigidly constrained by its architectural setting. Here, as it is often the case, language vacillates between the metaphorical and the literal use, so that architectural attributes can be said to stand for, say, political ones. These subtle premises inform a great deal of writing on exhibitions, and by extension, on exhibition-makers, those freelance or independent curators whose

—

18— Greenberg, Ferguson and Nairne, eds., op. cit., p. 2.

freedom or independence is—needless to say—not guaranteed by their subcontracted condition. This simultaneous dismissal of museological concerns coupled with the vindication of the curator as a figure singularly capable of “escaping” the institution from within has been nothing if not ambiguous, resembling as it does, an earlier Greenbergian trope about the avant-garde escaping bourgeois society. Among other things, it has allowed for the socially transgressive and politically active aims of the so-called New Museology, which aimed at the wholesale transformation of the institution, to be largely obliterated from the curriculum of courses on curatorial studies.

Hence, before we turn to them, I would like to think of their earlier precedents, courses in museology, which were motivated not just by a desire to establish “professional standards,” but quite often, by a desire to question and break with institutional conventions. The earlier debates over the need to differentiate between museography—as pertaining technical and practical skills necessary for museum work—and museology—which took the institution of the museum itself as an object of study and critical reflection, revealed this need to depart from the mere transmission of current ways of working. As early as the 1920s, but with renewed impetus after the Second World War, it was proposed that the training of museum professionals should take place not in the museum itself, where the methods, habits and policies of a particular institution would become naturalized, weakening the students’ institutional imagination, but in the university, where a theoretical approach that allowed for more speculative reflection on the institution, could be complemented by occasional placements and visits to different professional settings.¹⁹

—

19— See, J. P. Lorente, “The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology,” *Museum Management and Curatorship*, vol. 27, no. 3 (2012), pp. 237–252; H. G. Rodeck, “The Role of the University in Education Towards Museum Careers,” *Curator* (Nueva York), vol. IV, no. 1 (1961); L. Teather, “Professionalization and the Museum,” in M. S. Schapiro and L. W. Kemp, eds., *The Museum: A Reference Guide*, Greenwood, N.J., Greenwood Press, 1990, pp. 299–328, and the special issue on “Staff Training” of *Museum International*, vol. 39, no. 156 (1987/4).

While the work of Georges-Henri Rivière in Paris is most often associated with this desire to renew museum practice, these proposals had gathered initial force not in the metropolitan centres of Europe or North American, but in Latin America and Eastern Europe.²⁰ The Facultad de Filosofía y Letras of the Universidad de Buenos Aires offered courses in museology from 1923, quickly followed by similar ones in Rio de Janeiro as early as 1938, and in the influential school of Brno (Czechoslovakia) a lecture series in museology was established as early as 1922. This is not a moot point, as part of the need to rethink the museum came from the sense that an institution designed in Europe in the 19th century did not meet the needs of communities elsewhere and that the mere propagation of this model was not compatible with wider decolonial projects.²¹

And yet, since 1969, Georges-Henri Rivère and Yvonne Oddon at the Paris offices of the International Council of Museums (ICOM) had been tasked with devising a standard curriculum for museum professionals with the intention that UNESCO would eventually be able to support a network of training centres distributed worldwide, a project that was only fragmentarily realised.²² By 1966, the split between museography and museology would be taken to have been sublimated by the establishment at Leicester University in Great Britain of the School of “Museum Studies.” This new model of training reinforced the idea that improving the work of museums demanded not just a refinement

20— See Lorente, loc. cit. Georges Henri Rivière, then director of ICOM devised and delivered the *Cours de muséologie générale contemporaine* to postgraduate students at the Paris I and Paris IV universities from 1970, see G. H. Rivière, *La museología*, Madrid, Akal, 1993.

21— The Roundtable of Santiago de Chile in 1972 was a key moment in this respect. See *Round Table on the Role of Museums in Today's Latin America*, Santiago de Chile, May 30, 1972, translated and reprinted as “Basic Principles of the Integral Museum,” in *Museum International, Special Issue Key Ideas in Museums and Heritage (1949-2004)* 66, issue 1-4 (2014), pp. 175-182.

22— The first draft of the curriculum was ready by 1971 and discussed at the ICOM general assembly in Grenoble, see P. J. Boylan, “Museum training: a central concern of ICOM for forty years”, *Museum*, vol. 34, no. 156, (1987/4), pp. 225-230.

of techniques and methods, but a theoretical understanding of the institution itself, a reflection on the aims and stakes of the museum. This meant that going beyond their particular disciplinary specializations (from biology to history or contemporary art) museum workers were required to educate themselves on “every aspect” of a museum institution. Significantly, this was felt to be a more pressing need the more institutional roles within the museum became differentiated and specialized. Geoffrey Lewis, then director of the School of Museum Studies at Leicester writes in 1987:

Should museum studies training now embrace all the various specialisms involved as well as the many disciplines traditionally associated with museums? Or should training compartmentalize the many specialisms comprising museum work rather than embrace the whole operation? Museum work is team work and, to provide cohesion within the museum as an institution, its members should know and understand not only their own role but that of their colleagues as well. The same argument also applies to the cohesiveness of the museum professional at large. There is a distinct body of knowledge relation to the museum phenomenon and museum practitioners, whatever their role, need to be aware of this theory and develop their practice accordingly.²³

It is remarkable then, that by the early 1990s contemporary art curators were sidestepping these aims to establish an entirely different training route.²⁴ Indeed, “curatorial studies” is a bit

23— G. Lewis, “Editorial: Why train museum staff?,” *Museum*, vol. 34, no. 156 (1987/4), pp. 219–220, p. 220. I do not mean to suggest here that these aims were fully realized.

24— It is from the end of the 1980 that curatorial courses began to proliferate. To list but a few by year of foundation: MAGASIN-CNAC, Grenoble (1987); Bard College, Annandale-on-Hudson (1990); Royal College of Art, London (1992); De Appel Foundation, Amsterdam (1994); Goldsmiths College, London (1996); CCAC Wattis Institute, San Francisco (1999); Columbia University & Whitney Museum, N.Y.

of a misnomer: almost without exception courses in “curatorial studies” refer not to curatorial training *tout court*—that would have been the earlier mission of “museum studies”—but to the training of “contemporary art” curators. There is a pervading sense that in establishing these courses what was at play was not so much an explicit opposition to museum studies as a certain obliviousness to it. In this way, for example, the curatorial course at the École du MAGASIN established in 1987 describes the rationale for its foundation as follows:

[The École du MAGASIN] provided the institutional setting of an art center for a new type of pedagogical program, one that was aware of the nascent schools of thought linked to contemporary curating. Up until that time there were few such programs regarding contemporary curating in general. In France for example, there was no official field of study on the subject – curating could be learned only by experience.²⁵

What they call “contemporary curating in general” refers more precisely to the curating of contemporary art. Indeed, they go on to cite Harald Szeemann as the model of curator they were aiming to form, making no mention of available museological routes to training, which in France at that time, would have included at least the long-established École du Louvre.²⁶ This

(2002). While the geography of these courses has now expanded, their blueprint was very much a North European-US affair.

25— Available at: <[http://www.magasin-cnac.org/uploads/Brochure_Ecole_EN_2016%20\(1\).pdf](http://www.magasin-cnac.org/uploads/Brochure_Ecole_EN_2016%20(1).pdf)>, retrieved October 19, 2018].

26— The École du Louvre was set up in 1882 and by the late 1980s it had expanded its remit from practical and managerial concerns to include more museological-theoretical teaching, extending to contemporary art. Georges-Henri Rivière’s famous *Cours de muséologie générale contemporaine* at the Université de Paris I between 1971 to 1982 established with the support of UNESCO, was instrumental in extending this focus, see Dominique Poulot, “The French Museology,” in D. Poulot and I. Stankovic, eds., *Discussing Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*, Paris, website of HiCSA, online October 2017, pp. 7–30.

sense that museum studies did not respond to the need of contemporary art curators, was not unique to Grenoble. Describing the genesis of the “MA Visual Arts Administration: Curating and Commissioning Contemporary Art” at the Royal College of Art, its first director Theresa Gleadowe similarly explains that it was jointly funded by the RCA and the Arts Council of Great Britain in order to “fill a perceived gap in the training of curators of contemporary art,” drawing from the experiences of the curatorial pathway of the Whitney Independent Study Programme in New York and, indeed, L’École du MAGASIN in Grenoble.²⁷

Since then, courses in contemporary art curating have become ubiquitous, obscuring the question of their necessity. However, their epistemic specificity is far from settled.²⁸ If there is a virtue to them, it might reside, precisely, in their stubborn resistance to “settle,” with emphasis often put on learning a broadly conceived “critical theory” alongside more practical work, which often includes the collective staging of an exhibition. In this way, for example, the fairly typical example of the Royal College of Art course—now renamed as an MA in “Curating Contemporary Art” (banished from the title is any mention of “administration”)—includes at the time of writing seven different units in its curriculum. Alongside a core course for the whole of the School of Arts and Humanities (which provides a broadly conceived humanities syllabus), students are offered Critical and Historical Studies, Curatorial Thinking, Curatorial Practice, Research in Practice, a Graduate Project (which normally consist of a collectively staged exhibition) and an Independent Research Project or dissertation. By keeping the units so loosely defined enough flexibility is given to accommodate both changes over time and diversities

—

27— Theresa Gleadowe, “Curating in a Changing Climate,” in Gavid Wade ed., *Curating in the 21st Century*, Walsall, The New Art Gallery, 2000, pp. 29–40, p. 29.

28— A good sense of this is given in L. Markopoulos, ed., *Great Expectations: Prospects for the Future of Curatorial Education*, London, Koenig Books, 2016, and P. O’Neill, L. Steeds and M. Wilson, eds., *The Curatorial Conundrum. What to Study? What to Research? What to Practice?*, Cambridge, MA, MIT Press, 2016.

of approach to practice, running through it is an emphasis on “theory,” which is not always or primarily a “theory of curating.” Within Great Britain, this is a curriculum that resembles most closely of all those of studio-based Fine Art courses.

Indeed, the genealogy of the new curator has been recurrently constructed on the basis of a growing affinity to artistic practice. The question of whether curators are artists or artists can be curators is quite possibly over-represented in the literature. All the more so if we take into account that in the wake of conceptual art the question has long been settled: anything and everything (including, of course, an exhibition) can be art (at least in principle).²⁹ Quite often the emergence of the contemporary art curator—understood as a “new” figure that breaks both with any reliance on museum studies and with older professional conventions—is explained as the result of “catching up” with artistic practice in general and an internalization of so-called “institutional critique” in particular.³⁰ Understood in this way, critical curatorial practice has emerged as a canon in the making that, like the institution it critiques, is largely male and largely based in the Global North, allowing for a mode of (self-)historicisation based on direct transmission and influence that can appear myopically self-referential and circumscribed. This is a problem not just because the process of canonization itself was part of what institutional critique sought to challenge,³¹ but because it serves to establish an artificial binary between artists and museum workers,

—

29— This is not to say that paying attention to exhibitions curated by artists or to exhibitions *qua* artworks cannot render brilliant insights, as attested by the volumes by Elena Filipovic, ed., *The Artist as Curator*, Milan, Mousse Publishing, 2017, and Alison Green, *When Artists Curate*, London, Reaktion Books, 2018.

30— See, for example, J. Hoffmann, “The Curatorialization of Institutional Critique,” in John C. Welchman, ed., *Institutional Critique and After*, Zurich, JRP/Ringier, 2006, and Paul O’Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, MA, MIT Press, 2012.

31— On this, see Gerald Raunig and Gene Ray “Preface,” in G. Raunig and G. Ray, eds., *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London, MayFly Books, 2009, p. xv.

with critique circulating only in one direction and curators being able to navigate that divide only after establishing a phantasmatic “autonomous zone” within the institution. Gone is also the commitment to a holistic understanding of the institution.³²

I would like to return now to our initial question. If, as Alloway suggested, we should be thinking of art beyond the limits of the art *object*, that is to say, we should be thinking of art *in* exhibition, coming into being as it encounters its successive publics and connects with wider networks, then the danger is that by turning the exhibition into the art object itself those limits are merely reinstituted at a different level. An Exhibition Studies that is conceived as ancillary to Curatorial Studies is most at risk of falling into this trap.³³ The bad habits of the old art history can come back through the back door, with the curator slotting seamlessly in the space vacated by the Romantic artist and a power-blind canonicity safely restored to its former glory. This is particularly dangerous given the already canonising nature of exhibitions themselves. Despite the fact that, as we like to tell our students at Central Saint Martins, Exhibition Studies is a “global native” (which is really just a fancy way of saying that it comes into play after post-colonial studies) this has hardly been reflected in the writing of this field.³⁴

—

32— This can have convoluted effects, like the current wave of interest in the-matising “pedagogy” at a curatorial level, most often without any lasting effects or direct agency by educational departments. This retreat to the thematic level is sharply described in J. Graham, V. Graziano and S. Kelly, “The Educational Turn in Art. Rewriting the Hidden Curriculum,” *Performance Research*, vol. 21, no. 6 (2016), pp. 29–35.

33— This has been an ongoing concern and subject of many conversations at Central Saint Martins and, indeed, my colleague Lucy Steeds has written about this danger elsewhere in terms that I largely share, see L. Steeds, “What is the Future of Exhibition Histories? Or towards Art in Terms of its Becoming Public,” in O’Neill, Steeds and Wilson, eds., op. cit., pp. 16–25.

34— Catalina L. Imizcoz, who graduated from the course in 2016 has published an amended version of her dissertation that focuses precisely on this issue, see “Extending the Study of Exhibitions across Geographies,” *Caiana*, vol. 1, no. 10 (2017). Available at: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=257&vol=10 e>.

In this way, for example, Bruce Altshuler's highly informative and lavishly illustrated two-volume anthology *Exhibitions that Made Art History* includes a total of forty-nine exhibitions, all but four having taken place in Europe or the United States, a proportion that is barely more balanced in Jens Hoffmann's equally lavish *Show Time*.³⁵ Understood in this way, Exhibition Studies turns into a subgenre of traditional art history, so that leaving dominant art historical narratives untouched, scholarly attention is paid to those exhibitions that, indeed, "made" Art History as we know it. Art historical methodologies are left intact and Art History is expanded by furnishing it with a sub-history of "innovative exhibitions" and maverick curators that reinforce an extant sense of what constituted "the new" and "genius" at any given point.³⁶ If this is what Exhibition Studies can bring to the field, I am not sure that there is indeed any need for it.

Despite all this, I would not, or not yet, write off the value of Exhibition Studies. But we need to get rid of any desire for a "common sense" understanding of what an exhibition is. What we take to be common sense is most often aimed at maintaining the status-quo, an Exhibition Studies that is truly a "global native" is not compatible with that aim.³⁷ In the early 1970s museum workers from the Global South refused to accept common-sensical notions of the museum, promoting an exercise in

—

35— See Altshuler, *Exhibitions that Made Art History*, op. cit., vols. 1 and 2; Hoffmann, op. cit.

36— See, Bruce Altshuler, "A Canon of Exhibitions," *Manifesta Journal*, no. 11 (2011), responding to Michael Brenson's dismissal of *Magiciens de la Terre* on the basis of the lack of "quality" of its contents, Altshuler suggest that the exhibition as a whole, rather than its contents, can provide the standard of "quality" leaving untroubled the need for a hierarchical judgment of "quality." A precise response to this position is offered in the same issue of the journal by Simon Sheikh, "On the Standard of Standards, or Curating and Canonization," *Manifesta Journal*, no. 11 (2011).

37— The problem with "common sense" is elucidated in Errol Lawrence, "Just Plain Common Sense: The Roots of Racism," in Centre for Contemporary Cultural Studies, *The Empire Strikes Back. Race and Racism in 70s Britain*, London, Routledge, 1982, pp. 47–94.

institutional imagination that transformed the range of what was possible, allowing for other kinds of museum to be conceived, even if not always realized.³⁸ The Exhibition Studies I have tried to defend is not indifferent to this history but understands itself in trans-generational and trans-disciplinary alliance with it. It starts from the idea that there is nothing self-evident about exhibitions. They are not necessarily organized by museums and galleries with a curator in charge, with an opening and a closing date, some artworks, wall labels, maybe a catalogue or even a public programme of events. “Exhibitions” are moments when “art” meets its “publics.” A mode of inquiry that focuses on this encounter while disregarding common-sensical notions of all three terms is urgently needed, the question of where it finds its disciplinary home remains open, but that is what I have in mind when doing Exhibition Studies.

38— The 1972 ICOM roundtable in Santiago de Chile is a watershed moment in this respect. I have written elsewhere about the obliteration of this history from curatorial studies, see Yaiza Hernández Velázquez, “Imagining Curatorial Practice after 1972,” in P. O’Neill, L. Steeds and M. Wilson, eds., *Curating after the Global. Roadmaps for the Present*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2019.

Monica Hoff

If the Museum Is a School, What Kind of School Are We Talking about?

To reprise or reinvent the figure of the Forum-Museum¹ is no doubt a basic task, if not an inevitable one, in order to think the times through which we are living. This is not because our lives are ordered by political, social and cultural cycles that seem to repeat themselves across time, which might justify the gesture of looking to the past, as suggested by economic theory.² Even though such cycles may resemble each other to a certain degree, often eliciting from us a sense of déjà vu, life and our

—

1— I am referring to the notion of the “forum-museum” advocated by Duncan F. Cameron in the 1970s, which has been popularized together with the community of academics, specialists and museum workers over the past fifty years. Cameron defends the importance of the forum as a social institution and a political, conceptual and formal alternative to museums at that time. Duncan F. Cameron, “The Museum, a Temple or the Forum (1971),” in Gail Anderson, ed., *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek, CA, Altamira Press, 2004, pp. 61–73.

2— In 1922 the Russian economist Nikolái Kondratiev publicly presented the initial ideas of what would be confirmed years later as the theory of long cycles or long waves. With this work, the economist pursues the idea that we live in a political, economic and social organism structured in cycles that repeat every forty to sixty years, thus promoting the return of phenomena through which we have already lived. The main characteristic of Kondratiev cycles is that capitalist economies move in accordance with a structured pattern, generating regular, empirically observable movements. The cycles have two phases: a rising one, which favors the capitalist regime, and a falling one, which marks its crises. Many historians and economists follow his theory to this day. Nevertheless, by affirming it without examining the political, social and cultural differences between different moments in time, we would be presuming that nothing changes, or that the changes pertain to the mathematics of long cycles. Herein lies the problem, for if economic cycles are regular, the problems and struggles experienced in each wave nevertheless have specificities and generate different effects—which is to say that they never repeat, at least not in the same way.

modes of being and operating in the world are never given in the same way twice, within the same frames or by the same agents, which thus calls us to the complex, non-linear task of putting them into friction with each other.

In other words, although part of what we went through in the 1970s might seem to be repeating itself in the present, which might give us the sense of recognizing certain debates and political occurrences, what we are actually going through today is in fact something else. Furthermore, what enables us to perceive it as something else is also what enables us to identify it as a process in eternal continuum. So, rather than fundamental or inevitable, it is necessary to reprise the idea of the forum as a device with which to rethink the museum.

In light of this, it seems to me that the first question we must pose ourselves has to do with the forum rather than the museum: what idea of the forum were we talking about then, and what idea of the forum are we talking about now?³

In general, when we draw analogies we do so in order to provoke, to put two ideas in tension with each other, and/or to aggregate something from one object/concept to another object/concept about which we are talking or wish to talk, so as to change it. But in doing so, we may not realize that the object/concept we are using to draw the correlation—the forum, in this case—is not static. It changes, too.

So a second, central set of questions we might pose ourselves today could be: what has the analogy between museum and forum failed to tell us, and what is it telling us now—about the museum but about the forum? And with that, what

—

3— There are many notions of the forum, so it seems basic for an updated reflection on the “forum-museum” to know of what notion we are speaking (or trying to speak), what its implications are, and what are we assuming with it. These ideas include: the forum as a public plaza where the citizens’ most important business is carried out, as in ancient Rome; the forum as a tribunal where a group of specialists discuss a given theme; the notion of a “discussion forum,” as on the internet and via communications media like the radio, in which the debates, although they are real, are not in-person, have a specific duration and are mediated so as not to go off topic; among several others.

can this notion of the forum tell us about the museum that we wish to reinvent? Although this may sound like a mere rhetorical game, there is surely more in the attempt to answer such questions than what we have managed to see thus far.

By undertaking the exercise of moving a bit beyond the ideas that Duncan Cameron presented in the 1970s, we realize that at present, drawing a distinction between the temple and the forum, between the solemn and the communitarian, no longer resolves everything. Simply excluding them and inventing new analogies will not do, either. From a counter-pedagogical viewpoint, perhaps the friction between them is precisely what points the way toward one possible path that we have not yet been able to see, because if the temple no longer works, the forum as we practice it has not succeeded in advancing, either. If there no longer seems to be a place for the solemn, never has the communitarian been made so solemn as now. We are no longer talking about different worlds, but rather about confronting the contradictions.

Furthermore, by way of reaffirming the relevance of rethinking Cameron's ideas today, his proposal of a psychotherapy in museums could not be more appropriate, especially if we task ourselves with thinking it and living it from a two-pronged, inside-outside approach; that is, from deep, narrative, co-responsive and contextual therapy to social psychology and its notions of collective health and public clinical practice. If the museum still wishes to be a forum, or even a school, perhaps this is an important step to consider.

Surely those of us who work in museums and do research on the arts are facing a highly important debate, but not only for one. To think museums also implies, if not first and foremost thinking that which is not yet the museum, then those who are not yet its public, its actions, its power relations, its spaces, its affects and its effects. Thinking museums implies thinking and acting collectively, and not always through and from consensus. A museum is no doubt a forum, but primarily one of political, economic, social and cultural debates that are not always perceived or considered, which take place on micro and macro scales that range from the corner to the office, from what is

exhibited in its halls to the way in which its labor contracts are organized, from its education department to the meaning of education that it, as an institution, brings to the public, which are not always the same thing. This makes the museum into a school, too, but curiously it is a school that the museum does not seem to be very interested in seeing.

* * *

Two ideas have been occupying my thoughts for some time now, and I would like to share them here. The first, quite familiar and resonant, is the idea that “The museum is a school.” The second, perhaps less familiar, but no less known for it, is the idea that “The utilitarian view of education kills the school.” If the first idea is rooted in statements that come from the art world, the second is one of the critical elements that are constitutive of education in contemporary times. Putting these two phrases together leads us to endless debates and inexact accounts that seem to complement each other without any trouble on the one hand, while on the other they show us that their connection is only possible through contradiction.

Let us consider them, first of all, as individual statements.

The museum is a school.

The utilitarian view of education kills the school.

And now, together:

The museum is a →

school.

The utilitarian view of education kills the →

Let us examine the first statement more closely. As we know, the idea that “The museum is a school” is quite prominent as the political and conceptual basis of a number of institutions, beginning as early as the early 20th century, perhaps even earlier. It also makes up a relatively recent work by the Uruguayan artist

Luis Camnitzer,⁴ which has been presented on the façades of different art institutions, primarily museums, in different geographical locales since 2009. It is important to note first of all that it is not an ingenious statement; on the contrary, it is quite simple and therefore powerful, perhaps one of modernity's last standards that does not let us sleep. Nevertheless, displaying it on the façades of museums does not constitute an ingenuous act. Second, it is fundamental to bear in mind that it encompasses more than what it seems to lay out—or more than what we were really capable of problematizing until now. Beyond the artist's act of putting it on museum façades—and this is precisely why he does so—are the political posture and the public responsibility (witting or otherwise) on the part of institutions with respect to that which they produce, think, generate, present and defend when they decide to adopt it.

So, if the museum is a school, what kind of school are we talking about? How many voices does it include, and which ones? How many “points of entry” does it have? How far is it prepared to go in order to come face-to-face with its public—or, more to the point, those who are not part of its public? How can it be specialized, historical, communitarian, and experimental at the same time? What other places does it need to be in order to be what it is (not)? What is this school that the museum wishes to be, and what is it disposed to learn?

—

4— *El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones* is a critical site-specific installation proposed by Luis Camnitzer, meant to occupy the façades of art institutions as a way of forcing them to “sign a [public] contract” with society, about how it is going to operate thenceforward. By affixing it to the façades of institutions the artist is interested in the work taking on an institutional condition, not as a product, being taken on as “a good problem” for institutions. In this essay I choose to focus only on the first part of the sentence— *The museum is a school*—once its objective is to provoke reflections on the notion of the school with which museums work, and its political and ontological implications. In order to understand Luis Camnitzer's thoughts on the relationships between art, education and institutions, see the brief interview with the artist at <<https://malba.org/luis-camnitzer-el-museo-es-una-escuela/>> and “El museo es una escuela,” a talk at the SACO Festival de Arte Contemporáneo in Antofagasta in August 2018. Available online at <<https://www.youtube.com/watch?v=RpgTd3cMhzw>>, accessed on December 2018.

Calling the museum a school, or wishing to call it so, is not a practice or a concern of the last decade. This theme has been an imperative for many cultural institutions, both north and south, for a long time now, and more explicitly since the early 20th century, with the so-called museum-schools⁵—a model that was popularized and disseminated powerfully in Latin America—which endure to this day, and many of which have not undergone any process of revision, like living vestiges of an ever-present colonial past. It is nevertheless the case that the interest in education, in the context of art and its institutions, has re-emerged with extraordinary intensity in the last two decades, due in large part to “new institutionalism”⁶ and the “educational turn,”⁷ the former being a rather critique-able process of critical revision of and by institutions, and the latter being a sort of educational turn in contemporary artistic, curatorial and subsequently institutional practices, propelled by a sudden and strong interest on the part of its agents with regard to education and “educational” quality. As is still proper to phenomena in the field of art, when these are identified and named they are no longer what they were originally, but rather simulacra of themselves, transformed into a reproducible, multipliable institutional product,

—

5— In the context of art, the founding of the Museum of Modern Art in New York in 1929 is surely one of the most significant examples of the museum-school we know, which has served as a model for countless museums with a similar vocation in Latin America. On the one hand, it has generated a considerable investment in art and culture by certain sectors of society, both public and private; on the other, the way in which such museum-schools were structured, and in which many of them continue functioning to this day, is focused more on importing values, methodologies and logics than on constructive and collective processes of learning, listening and revising from the standpoint of their local contexts.

6— Nina Möntmann, “The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future,” *Transversal* 4 (August 2007), n.p. Available online at <<https://transversal.at/transversal/0407/montmann/en>>, accessed on December 18, 2018.

7— Mônica H. Gonçalves, “A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro,” Master’s thesis, Graduate Program in Visual Arts, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014. Available online at <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/115180>>, accessed on December 18, 2018.

thus emptying them of the political potency that initially moved them as a debate.

The educational turn, for example, and quite unfortunately, has done more to generate the effect of education than to promote a necessarily epistemological change, above all in relation to institutional contexts. If, in the first place, artists and educators understood education as a process of political imagination that was important to the field of art, proposing debates, proposals, interventions and even schools, many of the museums and institutions, upon approaching the discussion, interpreted it, captured it, imported it, and institutionalized it as a new pedagogical model⁸ for their education departments, now with pedagogy curators, thus exempting themselves, once again, of thinking of themselves holistically, as spaces of and for education, even as they have continued to stick Luis Camnitzer's phrase on their façades as if it authorized them to be such a place, taking it more as a legitimization of their practices than as an invitation to critical self-analysis and real epistemological change.

In this sense, although the affirmation that the museum is a school may still seem to be a tautology in some measure—roughly the size of the ideological performance that has been elaborated around this idea for a century and a half—by taking this affirmation as truth we are also validating a couple of things about which we have not thought sufficiently, simply because we have forgotten about a couple of others.

If we wish to continue elaborating the analogy between museum and school then one of the first steps to take is to understand that in order for the museum to be interesting, the school in which it is interested must also be so. And this, no doubt, is no easily soluble equation with exact results, for although, on the one hand, the premise that the museum is a school seems to assure us that we are dealing with a space of education, training, apprenticeship and (some) freedom, on the

8— Mónica H. Gonçalves, “Quando a educação não cabe no educational turn,” unpublished paper presented at the Seminário Políticas da mediação: playgrounds, at the Museu de Arte de São Paulo (MASP), in April 2016.

other, this correlation presents a set of problematics to which institutions are not always attentive, nor even open or prepared to confront.

The first and foremost problematic is that calling or qualifying the museum as a school implies thinking it as such, and this demands that we grapple with conditions, debates and uncertainties not only relative to being a museum, but also to being a school. When a power structure (the museum) takes another power structure (the school) as its model, it ends up incorporating what it idealizes of this model, but also, even though it may not know it or wish to do so, the problems and struggles (political, historical, social and ethical) that it contains. Otherwise, it will always be a mere illustration of a debate (education), or a deliberate appropriation of this historical, political and social universe (the school) as if it were just an etymological term.

A second problematic is the fact that, by situating itself in the condition of a school, the museum comes to be, or to present itself as, the simulacrum of something, no longer seeing itself, therefore, as a museum and facing up to its own aspects and specificities. By making use of the school and its rhetoric as a synonym for education, the museum does not only exclude a host of other possibilities (for imagining itself); it also opts for a model (and a discourse) that can easily make it fall into processes of colonization or salvation disguised as critical or experimental.

A third problem is that, by understanding itself as a school, and even when in its discourses might present it otherwise, in general and in practice, museums become traditional structures of education that act by looking outward rather than inward; that is, at institutions committed more to “teaching” (the public) than to learning (from and with it). In general, the museum-as-school is, paradoxically, a museum that teaches more than it learns. And we not already have plenty of these, do we not?

There is yet a fourth problematic, perhaps the most recurrent one, which is the deliberate use of the sense of “school” as a predicate for making the museum more human, playful and open, which in addition to being perverse, is silly, since it ends

up linking its capacity to be human and open to the idea of the school and not necessarily to that of the museum.

In light of all this, I ask once again: if the museum is a school, what kind of school are we talking about, ultimately?

Further still, if the museum is a school, how does it differ from non-museum schools? What kinds of experiences take place in the museum that do not take place in non-museum schools? Why is the museum a school, or does it need to be a school? What happens when the museum is a school precisely in order not to be a museum? What makes a museum into a school? What expectations do we have or generate for the museum when we define it as a school? What idea do we have of the school to believe that museums are or should be schools? Moreover, what sorts of effective changes is the museum capable of making to schools by presenting itself as a school? Why does a museum need to present itself as a school in order to make explicit its commitment to education and learning? And finally, why does the museum wish to be a school if the school (supposedly its model) does not seem to want to be a museum? How does the museum work with these contradictions?

In these times of intense political awakening and also of ever more austere political measures, it becomes more urgent that we be able to see our museums not as missionizing schools that would guarantee our salvation, but rather as places that need to be thought collectively so that they may construct what does not yet exist—in terms of both education and institutions. This construction is, in turn, more topical than utopian⁹—that is, situated in the “here and now,” oriented around contingencies,

—

9— Here I draw a point of reflection from the notion of counter-pedagogies of cruelty as developed by Rita Segato, which consists of constructing a counter-pedagogy of power (capitalism, colonialism and patriarchy) that would be capable of “salvaging a sensibility and a connectedness that can be opposed to the pressures of the age” in which we live and which, rather than “utopian”—which is to say, projected from ideals of conquest and advance (ideas just as present in museums to this day)—would be “topical”—situated, linked and within the everyday. Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Pro-meteo Libros, 2018, pp. 9–16.

focused on processes rather than products, thinking and preserving everyday life, which has a lot to do with seeing our ability to unlearn and to listen. It is necessary that we be attentive to the urgent need to think museums as spaces not only of learning but also, and foremost, as places for the exercise of political (and institutional) imagination, and thus of unlearning. For a museum to be a school implies, primarily, understanding and fighting for the school, taking on its struggles and wanting to change the school more than the museum that wants to be a school. Let us not forget ourselves: education changes to the degree that our notions of institutions (school, museum) change. The institution (school, museum) changes to the degree that our understanding of education is transformed in practice.

Perhaps asking ourselves about the meaning of “education” that museums and schools propose to the world might be one point of departure for a debate capable of generating friction between the two structures, without necessarily striving to merge one with the other. Perhaps we have to consider that a first step for an effective educational change in museums would not be to think of them as schools or to transform everything into a super-education, but just the contrary: to de-scholasticize them, counter-pedagogize them, even though, in order to do so, what they need most might be, precisely, political and institutional imagination.

To think an institution entails rethinking both what we understand it to be, and what we desire but do not yet recognize as possible.¹⁰ To think an institution is, therefore, more than an act

—

10— Here we are interested in thinking from the standpoint of the concept of the “viable unseen,” developed by Paulo Freire over fifty years ago in *Pedagogy of the Oppressed* and later updated in the 1990s in *Pedagogy of Hope*, to refer to the idea of a “future yet to be constructed.” The term was used by Freire to identify processes that were not yet clearly understood, yet desired in some way, which, when they do occur, are no longer what they were before, but rather that plus their possibility of becoming concrete in relation to what was formerly unviable about them. In this term, as in all of his theory, there is the presence of a utopia with an educational background constructed out of hope as a topical social process which we understand could help museums considerably, not just in their ways of thinking and doing education, but also, and especially, in their processes of

of management; it involves a collective process of imagination that includes not only those who are and that which is already part the institution, but also, and primarily, those who and that which do not speak in its name.

“We are living through difficult times,” argue many voices in different parts of the world. “But it has never been otherwise,” we are reminded by others for whom crisis was not the exception but the rule. Schools, more than museums, exist to confirm it. If museums have suffered from censorship, budget cuts, control and violence for some time now, and with greater intensity in recent years, schools have these features as a condition of their existence and resistance. We must always remember that a school is a place that produces community, not products, where relationships develop over the course of years, and do not arise immediately; where conflict is constant, not just a problem exhibited on the walls; where social injustices cry out from bodies, not in closed auditoriums. It is not a place one visits; it is a place that fills a long period of our lives. It is not optional; it is compulsory.

By assuming themselves as schools, museums, unfortunately, not only do they not help to resolve this situation but, from a very perverse pedagogy of capture, they also try to make the school into an allegory of itself, thus exempting themselves from a few responsibilities and, once again, invalidating the real problems that schools face. That is, what school does the museum wish to be such that it does not regard the school as it is? What is the museum ultimately trying to tell us such that, after more than a century, it continues to call itself a school, when schools are no longer what they used to be, nor the only places where education takes place?

The utilitarian viewpoint that was built up around education and that kills the school is the same viewpoint with which many of the museums we know work. It is the viewpoint that

institutional review. See Paulo Freire, *Pedagogy of Hope: Reliving Pedagogy of the Oppressed*, trans. Robert R. Barr, London, Bloomsbury, 2017.

understands education as a mission, not as a process that has no owner and that takes place collectively, irregularly, and collaboratively. It is the same view that understands education as a service that is carried out only by the education department and not the institution as a whole. It is also the viewpoint that sees people as a public and the public as a set of numbers and therefore believes that “the ends justify the means.” Finally, it is the viewpoint that has grappled with certain political and social debates since the Enlightenment, but never to the point of changing its own structures.

We cannot forget that censorship, racism, machismo, every form of fascism and all the “difficult” things through which we are living are also quite often our strongest allies, on a small or large scale, within museums and cultural institutions so as not to listen to the voices that do not interest us. We pretend that we are all equal and thus we politely preserve the inequality between us and call it “school.” Yes, the problem is a structural one.

I anxiously await the moment when the meaning of education carried out in museums—which is neither to be found nor constructed solely in education departments (mark my words!)—will be less determined/mediated by marketing and finance departments, and be methodologically and pedagogically outlined in its exhibition halls. I hope to see the day when these practices come into museums as a living practice of “pedagogy in public”¹¹

—

11— This phrase was used by the Brazilian artist Ricardo Basbaum to describe and reflect on existence and the model with which he has worked together with Raul Mourão and Eduardo Coimbra at Agora—Agência de Organismos Artísticos, a project created in the late 1990s in Rio de Janeiro. Agora dealt with an *open* program, that is, a program to be constructed every day, with an emphasis on learning and experience. One of the basic pedagogical differences between museums and projects like this has to do with the sense of education they take as their starting point and further elaborate. Whereas education generally comes a posteriori in museums, in Agora’s collective projects education is at the basis of their thought and elaboration. The projects’ materialization constitutes its own pedagogy—something that museums, one way or another, also do, but pretend otherwise by segmenting it. Ricardo Busbaum, “E agora?,” *Item* (June 1995), pp. 85–93. Available online at <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/E-agora-Ricardo-Busbaum.pdf>>, accessed on December 26, 2018.

and not only as works on the wall, documents in a showcase, or conversations in a colloquium.

We can no longer live on supposedly democratic appearances. Museums can no longer be offices (as they now are). Political and social debates cannot continue to be treated only as “themes” on the institutional agenda. If the museum wants to be a school, it needs to understand education, in theory and in practice, as an irregular, conflictual, and collective place of critical-political imagination rather than one of emancipation, as it generally claims to be, for once it sees itself as a space for political emancipation, without realizing, it continues arrogating to itself the authority over this process. If there is anything we have learned from education, it is that “no one frees anyone else from oppression.”

At present, if the museum really wants to be a school, it needs to be disposed to learn more than to teach. We need to develop the capacity to learn with what we are not, instead of continuing to speak in its name, silencing its voices and practices, because surviving is not an institutional activity. And we who occupy the standpoint of institutions know very little of living. The museum needs to kill the oppressor inside itself, and to learn to live through conflicts not as a thematic but rather as an institutional agenda.

If the museum wants to be a school, it must begin by understanding that a school is never going to be a museum.

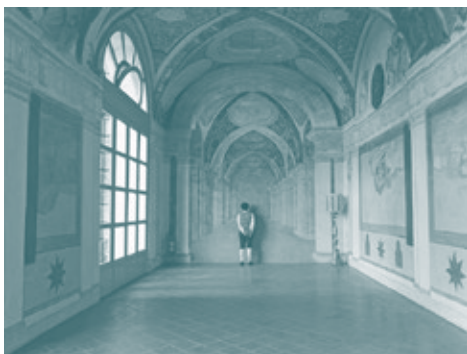
Fabiano Kueva

Archivo Alexander von Humboldt

I took my first trip alone, with an Indian.

A. von Humboldt

Some years ago I undertook an artistic research project about travel narratives and scientific expeditions, a tradition that gathered steam in the 18th century and continues to echo in the present in multiple ways. The project revolves around Alexander von Humboldt and Aimé Bonpland's voyage to the Americas from 1799 to 1804, which took them to what are now Cuba, Venezuela, Colombia, Ecuador, Peru, Mexico and the United States. This work in progress (2011-2021) works on three premises: the movement of objects; the drift of the document; and the situated body. It is periodically presented as: modular audiovisuals, text and museographic montage, encompassing Humboldt's narrative canon in a non-linear way by altering and extending



Fabiano Kueva, *Vista del Punto Cero*, 2015. Villa de Lante. Photo: Elena Vargas. AAVH Collection

it through error and paradox, under the general title of *Archivo Alexander von Humboldt*.

Movement and Tension

My interest in travel narratives was first triggered by work I did with the Goldschmid Archive in Switzerland, related to the archive of the geologist Karl Theodor Goldschmid (1896–1982), and in particular to his stay in Ecuador from 1939 to 1946. This archive includes: reports for the Dutch oil company Shell, Goldschmid’s employer from 1924 to 1947; black and white photographic negatives and color slides; publicly available maps as well as Shel’s own proprietary maps; cartographic sketches drawn in situ; and several notebooks in the format of a *Reisetagebücher*, a mode of writing that combines a personal diary with scientific information, now categorized as ambulatory writing.¹



Karl T. Goldschmid, *Expedición Río Aguarico*, 1941.
Ecuador. Courtesy by Archivo Goldschmid, Zürich

1— I draw the notion of ambulatory writing from Matthias Thiele, “Im Angesicht der Dinge: Ambulatorische Aufzeichnungspraktiken und Schreibtechniken des Notierens bei Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso,” paper presented at the symposium *Researching and Editing Humboldt*, University of Potsdam, Germany (May 6, 2015).

All of which is to say that Goldschmid led me to Humboldt.

Of the last sixteen days, there has been rain on fifteen, starting at midday and sometimes even in the morning. Our clothes get dry only by the fire, or rather in its smoke, such that everything around us has a “wonderful” smoky smell. The terrain is terribly difficult. Our search has taken us beyond what few Indian trails there were and we have slowly penetrated in the direction of the Sumaco. We avoid the rivers and streams as much as possible because they are all (cut) in deep canyons and it is impossible to follow them.²

Relating to these materials raised various questions for me. The first one had to do with the use of the “plural” subject, the authorial strategy of indicating an ambiguous “we.” Another had to do with the tension between the text/travel narrative and the images that illustrated or accompanied it, the politics of representation defined by the cuts or flattening of the landscape, the ordering of the engraved, painted or photographed subjects, the technique for each visual medium and the orbit of the scientific/aesthetic meaning within which they were inscribed. A third question: was it possible to un-archive, to de-catalog, to make the collection or the archive a critical space in which a decentered object or appropriated document could make new openings possible? Finally, what paradigm was unleashed by the “positive” vision that our nation-states have bestowed on scientific travelers? Is that “paradigm/monument” still valid?

* * *

Scientific missions were a form of European expansion around the world, and the colonial framework was used in order to carry them out. Their purpose was to inventory territories and

2— Heinrich Goldschmid, *De los Andes a la Amazonía de Ecuador: diario de un explorador, 1939-1946*, Quito, Trama Editores, 2005, p. 54.

to categorize them “scientifically” as nature/resource, as culture/vestige. Scientific missions in the Americas—emblematic examples of which include the French Geodesic Mission (1735)³ and the Royal Botanical Expedition (1783–1808)⁴ in addition to Humboldt’s voyage—took place at moments when the Spanish colonial system was in crisis, and were part of a worldwide reordering, mercantile and later industrial, that used science as a tool of the capitalist advance party and the international control of



Alexander de Humboldt, *Self-portrait*, 1812. Paris
Fabiano Kueva, *Portrait*, 2012. Quito. Photo: Gonzalo
 Vargas M. AAVH Collection

3— Promoted by the Académie royale des sciences in Paris and Louis XV, this mission came to the Audiencia de Quito in 1735 in order “to measure one degree of equatorial longitude” under the direction of Louis Godin, Charles Marie de la Condamine, and Pierre Bouguer. The materials produced by this expedition were abundant, and served as reference points for Humboldt’s voyage. In 2016, the so-called Third French Geodesic Mission was designed to measure “a centimeter at the top of Chimborazo and to establish its distance in relation to the center of the Earth.”

4— In 1783, King Charles III of Spain named Celestino Mutis director of this expedition. Working in accordance with the postulates of Carolus Linnaeus, he inventoried approximately 20 000 native species from northern Nueva Granada (now Colombia) to the southern part of the Audiencia de Quito (now Ecuador). His collaborators notably included José Tadeo Lozano and Francisco de Caldas. This expedition was “cut short” as a result of the independence movements in the region. Much of the work of this expedition was published by Humboldt in 1815 in his *Nova genera et species plantarum*.

raw materials: minerals, pharmacopoeia, fossil fuels, fertilizers and foods.

In addition, 19th-century science played a key role in the consolidation of the modern institutional framework of universities, archives, libraries, museums, etc.; a system that was based on the plundering and utilization of local systems of knowledge and served to articulate archaeological, botanical and ethnographic collections, the legitimate and permanent destination of which was almost always Europe.

Humboldt and Bonpland's voyage was inscribed in that advance party of European science/capital. Its zero degree was the equatorial circle, and their tour was an exhaustive enterprise that sought to name and codify the "forces of nature" from the standpoint not only of science, but also of Romantic reason, charting a set of physical maps that transformed sites and places into geographies with determined territorial limits and frontiers of knowledge, fixing a gaze through pictures, a repertoire of picturesque views that would later be turned into national landscape, an aesthetic, simplified version of our complexity.

Given that the central axis of Humboldt's writing was the chain linking nature to science and aesthetics to truth, "naming things" was a requirement for their objective existence. That which had no "name," from the standpoint of expert knowledge, awaited its own existence. As Humboldt wrote:

Speech acquires life from everything which bears *the true impress of nature*, whether it be by the definition of sensuous impressions received from the external world, or by the expression of thoughts and feelings that emanate from our inner being. In descriptions of natural phenomena, as well as in the choice of the expressions employed, this truth to nature should be especially kept in view.⁵

5— Alexander von Humboldt, *Views of Nature: or Contemplations on the Sublime Phenomena of Creation; with Scientific Illustrations*, trans. E. C. Otté and Henry G. Bohn, London, Henry G. Bohn, 1850, p. 192 (note of the author: my emphasis).

Body and Document

A Humboldtian fragment: the ascent of the volcano Chimborazo. In a letter dated in 1802, the traveler writes: “The Indians who accompanied us had left us earlier, saying we wanted to kill them. So we were left alone, Bonpland, Karl Montufar, myself, and one of my servants, who carried a portion of my instruments.”⁶ An ellipsis that complements this narration is the 1810 oil by Friedrich Georg Weitsch: *Humboldt and Aimé Bonpland at the Foot of the Chimborazo Volcano*, in which the aforementioned “servant” carries Humboldt’s sextant in a frank gesture of the “civilizer/civilized” relationship.



Friedrich Georg Weitsch, *Humboldt and Aimé Bonpland at the Foot of the Chimborazo Volcano*, 1810. Berlin

Fabiano Kueva, *Humbolt 2.0 en el volcán Chimborazo*, 2012.

Still: Mayra Estévez Trujillo. AAVH Collection

The imperial gaze on the indigenous Andean, Caribbean or Aztec world points more toward an idealized vision of the “past,” always as a function of ancient Egyptian or Greco-Roman civilizations,⁷ which the literary scholar Oliver Lubrich, following

6— Alexander von Humboldt to Wilhelm von Humboldt, Lima, 25 November 1802, in *Briefe Alexander's von Humboldt an seinen Bruder Wilhelm*, Stuttgart, J. G. Cotta, 1880, p. 48.

7— An interesting example of this is the frontispiece of *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent* (Paris, 1814), which features an “Aztec Prince” being rescued by Athena, the Greek goddess of wisdom, and Hermes, the Greek god of trade. This allegory was replicated in a nineteenth-century Ecuadorian oil painting in which the figure of the “Aztec Prince” was replaced by the “Inca Atahualpa.”

Edward Said, calls “Humboldt’s Orientalism.”⁸ This code defines his encounter in Licán, near Riobamba (Ecuador), with Leandro Sepa y Oro, who Humboldt mentions as “The King of the Indians”⁹ and who, at the traveler’s request, recounts a tale, written in Spanish, of the historical disputes between pre-Incan and Incan lordships and chieftainships in the area. A close reading of the document nevertheless makes it clear that he says what



Alexander von Humboldt, *Humanitas, Literæ, Fruges, Physical and Geographical Atlas of the New World*, 1814. Paris. Engraving by Barthélemy Roger

Fabiano Kueva, *Humanitas, Literæ, Fruges*, 2015. Bogotá.
Photo: Alejandro Jaramillo Hoyos. AAVH Collection

he is expected to say, what the traveler wishes to hear, in an interesting gesture of resistance and dissonance.

In this way, the tale reveals elements that put the function assigned to them by the traveler in tension. And that operation

8— Oliver Lubrich, “‘Egipcios por doquier’. Alejandro de Humboldt y su visión ‘orientalista’ de América,” trans. José Aníbal Campos, *Humboldt im Netz: International Review for Humboldtian Studies*, vol. 3, no. 5 (2002), pp. 6–8. Available at: *Humboldt im Netz*: <https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin5/inh_lubrich.htm>, accessed on May 2019.

9— Segundo Moreno and Christiana Borchart, eds., *Alexander von Humboldt: Diarios de viaje en la Audiencia de Quito*, Quito, OXY, 2005, p. 190.

is the foundation for the research of *Archivo Humboldt*, by taking ideas that make it possible to alter imperial and national signs, generating an unlearning, a change of scale, an uncertainty, a microcosm.¹⁰

* * *

So, the American journey of the *Archivo Humboldt* is produced in reverse, it becomes reversible. The anonymous subject of the “original narrative” appropriates the traveler’s narrative, not in order to act as its main character, but rather to decenter him. This subject does not attempt to mimic or to become Humboldt as the purpose of his writing, since it is not a replacement in the manner of 19th century creoles. For, as Santiago Castro Gómez has pointed out, whiteness was enlightened creoles’ most valuable and appreciated cultural capital, since it guaranteed them access to the scientific and literary knowledge of the era, as well as social distance from the “colonial other” who served as the object of their investigations.¹¹ This figure is a subjectivity in an “other” situation; he does not represent any essence, he does not inscribe a pre-assigned identity, but is rather a body in a critical state, immersed in a material setting of institutional landscapes, in the expectation of a brief, ephemeral and perhaps useless encounter, with the signs of dispossession.

Capital and Knowledge

With respect to the colonial powers, Humboldt positioned his voyage as an “autonomous” enterprise. Nevertheless,

10— This exercise leads to bodily action and mise-en-scène notions like Aníbal Quijano’s “internal colonialism,” Silvia Rivera Cusicanqui’s “sociology of the image,” Augusto Boal’s “theater of the oppressed,” and Walter Mignolo’s “unlearning.” By embodying Humboldt myself, these actions are inscribed in self-representation.

11— Santiago Castro Gómez, *La hybris del punto cero*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2005, p. 15.

the networks of local knowledge and work that are named or silenced in the traveler's narratives ask us about the "ends of *science*" and their "*political* dimension." The "fruits" of his expedition include around 100 000 objects from the Americas, now catalogued, exhibited and preserved in museums, reserves, botanical gardens, libraries and archives under the category of "difficult to evaluate monetarily." Travelers are always accompanied by a specter: "the specter of capital." As Humboldt points out:



Fabiano Kueva, *Humboldt's Shipwreck*, 2015. Mompox.
Photo: Alejandro Jaramillo Hoyos. AAVH Collection

Never, never, has a naturalist been able to act with such freedom. I would add that the voyage is not nearly so dear as one might believe, if one hears that I needed 24 Indians for many months on the rivers, and often, in the interior, 14 mules for plants and instruments. My independence is growing dearer to me each day, so I have never accepted any support from any government.¹²

12— Humboldt to Karl Ludwig Willdenow, Havana, February 21 1801, in Karl Bruhns, ed., *Alexander von Humboldt: Eine wissenschaftliche Biographie*, vol. 2, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1872, p. 342.

The modus operandi of Humboldt's expedition is described in the thirty-four volumes published in Paris between 1805 and 1839 under the general title *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of the New Continent*. This complex apparatus is suffused by processes of transcription-translation-editing that are fundamental to the politics of truth upon which the "natural" character of the Americas was (and is) sustained, from the perspective of source of raw materials that is still in effect today.

The challenge is to look past the mythology and authorial condition of scientific travelers, to point toward how the relationships between capital, power and knowledge are made in/visible and endure in time, and to alter Humboldt's original route, assembling an archive of images, texts and dis/archived, de/catalogued objects that hold the attributes of institutional truth in suspense.¹³



Fabiano Kueva, *Ethnology Museum*, 2015, Berlin. AAVH Collection

13— As part of the positivist vision instituted by the scientific travelers of the 19th century, in the Americas and Europe there arose disciplinary structures and center-periphery networks of knowledge of great tradition and influence, like the so-called Americanist studies and meetings.



Humboldt Forum, 2016. Berlin. Courtesy by Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss

* * *

Beginning with the Independence movements in the Americas and the emergence of nation-states, science was incorporated into local political discourses. The extractive paradigm of civilization-science-progress was imposed, and capital gradually established the former Spanish colonies' new role as enclave economies. As a result, our nations would owe a historical debt to the science promoted by the travelers, on an epic scale that, regardless of origin or geopolitical agenda, made the traveler into a "heroic being" and later transformed him into a contemporary expert. We owe our quota of modernity to him. The traveler's civilizing impulse and the educated yearning of the elites of the Americas are encapsulated in a statement made by Simón Bolívar: "a great man [Humboldt] whose eyes have pulled it [the New World] out of ignorance and whose pen has painted it as beautifully as its own nature does."¹⁴

¹⁴— Bolívar to Alexander von Humboldt, November 10, 1821, in *Cartas americanas*, 2nd ed., ed. Charles Minguet, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 236.

Temporalities and Effects

There is a set of symptoms, consequences, and resonances of scientific travelers that can be summarized under the category of Humboldt Effects. Such is the case of the Hotel Humboldt in Caracas, designed by José Sanabria and constructed on the hilltop of Ávila in 1956, a multi-million investment resulting from the first Venezuelan oil boom. Its scale was unprecedented, the landscape is violent, like a mark, like a trace of “failed tropical” modernity. With its sporadic activity, the Hotel Humboldt never managed to become fully operational, whether under private schemes or the state oversight of the recent “21st century socialism.”

Across the Atlantic, the Humboldt Forum project promoted by the Prussian Cultural Heritage Foundation, begun in 2009 for



Fabiano Kueva, *The Humboldt Effect*, 2015.
Barrancabermeja. Photo: Alejandro Jaramillo.
AAVH Collection

a planned opening in 2019. With a cost of 770 million euros, the former Berlin Palace—first erected in the 16th and 19th centuries—is being rebuilt, destined to become the first “global post-museum,” which will exhibit several of the German state’s archaeological and ethnographic collections from Africa, Asia, Oceania, and the Americas, including several that originated with Humboldt’s American travels.

Many of these collections have never been exhibited and are made questionable by their origin in the centuries-long colonial framework. This project reopens concerns about the international politics of the “legitimate ownership of cultural goods,” on a stage of intense debates about European colonialism in Africa and amidst a severe migration crisis due to the arrival of Syrian refugees and displaced persons.

Add to this the 2013 sale by the von Heinz family, Humboldt’s heirs, of the four thousand pages making up the American jour-



Fabiano Kueva, *Palacio del Inca en Cañar*, 2014.
Ingapirca. Photo: Ma. José Machado. AAVH Collection

nals for twelve million euros. Both projects go hand in hand with important academic and publishing programs of a scholarly character, overseen by the University of Potsdam, Humboldt University and the State Library of Berlin, in an official strategy of argumentation and conceptual labor for the universalist validity of Humboldt’s way of thinking.¹⁵

Finally, an effect that figures our “natural American destiny” in the present century: diplomatic disagreements about the donation of thirty-four million euros on the part of the German Federal State to the Yasuní-ITT initiative. Promoted by the

15— The most significant of these include the digital humanities platform implemented by the University of Potsdam in Germany, *Alexander von Humboldt Online*. Available at: <<http://www.avhumboldt.de>>, accessed on November 21, 2018.

Ecuadorian government from 2008 to 2013, the project was an attempt to keep oil underground in the Yasuní National Park in the Ecuadorian Amazon, in exchange for international compensation. This donation, which ought to have been administered in the name of International Cooperation—perhaps the contemporary version of the 19th century’s scientific missions?—never came to be realized, because the Ecuadorian government unilaterally canceled the project, contrary to public opinion. Thereafter, some of the Yasuní-ITT territories were “conceded” to the Chinese-owned company Petro Oriental in order to be exploited, following the Ecuadorian state’s tradition of colonizing/civilizing the Amazon.

But Humboldt effects are also a possibility of rehearsing an order other than the statements that surround travel and travelers, to change colonial taxonomies by cataloguing those who catalog us, opening a space of symbolic negotiation similar to a geographical accident.



Fabiano Kueva, *Trópico*, 2017. Quito. AAVH Collection

Gesture and Collections

Since 2011, I have been working on this project by arranging for entry to documentary archives, historical sites and museum reserves directly or fictitiously related to Humboldt in Ecuador, Colombia, Germany, Italy, France and Spain, successfully and otherwise. The mechanisms have been varied: a simple request via email; letters of introduction from colleagues; light trafficking in influences.

The audiovisual records carried out in these places were mostly made clandestinely. In every case I had to sign a letter committing to the “ethical use of the images,” acknowledging that any failure to do so on my part would involve an infringement, of copyright, for example. I have not heeded this warning. Why not address the ethical dimension of the collections? Why not reprise their possible return to their places and communities of origin?

What meaning is there in approaching, subjectifying places, objects and documents? Can wandering through the spaces and times of the past activate a perspective on the present? Can these resources, these reserves be considered a stage for public debate? If the collections coming from the Americas were historically subjected to intense processes of “acclimatization” and “de-tropicalization,” is it possible to “decolonize” them?

Museographic Loop

As a museal apparatus, *Archivo Humboldt* is made up of two components in two temporalities that are nevertheless in unison. The first is a set of large-scale video projections of the modular film titled *Ensayo geopoético sobre el viaje de Humboldt (2011-2021)* [Geopoetic Essay on Humboldt's Voyage, 2011-2021], the components of which are: “Viajes a las regiones equinociales del Nuevo Continente”; “Ensayo sobre la geografía de las plantas”; “Vistas pintorescas de Río

Magdalena”; “El cuaderno perdido de Italia”; “Todos los jardines del mundo”; and “La dialéctica de la naturaleza”.¹⁶

Juxtaposed with the *Ensayo geopoético sobre el viaje de Humboldt* are several cabinets of curiosities and installations that, in the key of the “historical museum,” establish internal connections and random combinations between the discourse of the video and the content of the cabinets. So letters, maps, herbaria, found objects, books and geological samples become a subtle materiality that is put up for dispute, for debate about the “view” and the “gaze” or the power strategy behind the format of the *Reisetagebücher*, or ambulatory writing. This generates a conflict between elements, between their appearance and their “veridical” status, a conflict that cannot be resolved in that space or time. The initial unison bifurcates, suddenly the landscape is put in a critical suspense. The situation on screen



Fabiano Kueva, *Archivo Alexander von Humboldt*, 2017.
Millennium Gallery, Lisboa

16— The audiovisual references include the emblematic *Les statues meurent aussi* (1953) by Alain Resnais and Chris Marker, about the dispossession of total validity. There is also a resonance with films like *Signs of Empire* (1983) by Black Audio Film Collective and video installation works subsequently developed by John Akomfrah, like *Nine Muses* (2010), *Tropikos* (2014) and *Vertigo Sea* (2015), which are based on stagings that document/fictionalize historical discourses and open public film archives. The modular audiovisuals of *Archivo Humboldt* can be viewed online at <<http://www.youtube.com/FabianoKueva>>, accessed on November 21, 2018.

becomes our situation, we fall into a mirror, the roles of colonizer and colonized are reversed. But at the same time that conflict can become a trigger, at which point the true voyage begins.

* * *

Although it drifts through centuries and in spite of its flexible narrative, *Archivo Humboldt* has not succeeded in un-framing itself from the officialism that insists on “contemporizing” Humboldt or “Humboldtizing the Americas.” In times of revival as a form of oblivion, this research refused a work along the lines of an homage. Nevertheless, its methods and its unfinished writing turn irremediably on the capital-power-knowledge loop that it interpellates, thereby posing a paradox, analogous to those of the 19th century: just barely being a piece, a theme for the museum.

A decorative background consisting of a grid of small white dots arranged in four rows and four columns on a teal-colored background.

III. Histories, Memories and Museal Borders

Américo Castilla

**Museums: [... the pure
products (of America)
go crazy]**

I agree to call “Diverse” everything that until now was called foreign, strange, unexpected, surprising, mysterious, amorous, superhuman, heroic, and even divine, everything that is Other;—that is to say, in each of those words, emphasize the dominance of the essential Diversity that each of those terms harbors within it.

Victor Segalen, *Essay on Exoticism*¹

“The pure products of America/go crazy”: the first lines of a 1923 poem by William Carlos Williams, cited by James Clifford, are once again relevant in the present. Williams was describing both the cultural hybridity that was beginning to manifest itself visibly and the reactionary force that was opposing integration and that some thinkers called “a truly global space of cultural connections and dissolutions.”² A century later, during which interval almost all forms of intolerance have been put into practice, we are witnessing a new cycle of the massive appearance of historical prejudices against dis-similarity. British insularity as manifested in the Brexit vote, the reactionary majority that drove the election of Donald Trump, the grave social situations resulting from the mass migrations out of Asia, Africa and now Central America, and outbreaks of racism around the world, all deserve particular examination from the standpoint of museums.

—

1— Victor Segalen, *Essay on Exoticism. An Aesthetic of Diversity*, trans. Yael Rachel Schlick, Durham, NC, Duke University Press, 2002, p. 67.

2— James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988, p. 4.

If we consider the dominant sessions of museum forums in recent years, we will note a concurrent concern to extend their field of action to a broader social spectrum.³ The repetition of the words “inclusion” and “diversity” would make it seem as though they had already fulfilled their mission, and along with others like “globalization” and “sustainability,” make up a cluster of concepts that adorn the museum’s good intentions like so many flowers. But how close are they to putting what they name into practice? Perhaps what is needed is to return to a historical enigma: how to bring certain moral ideas closer to the physical realm? Perhaps we should be conceptualizing this in less ambitious terms, and pursue provisional goals that would be achievable in a reasonable timeframe, because otherwise they seem to be uncertain. As in every process of change, it is interesting to indicate a few individual examples that might inspire those challenges to be taken on, until the new ideas become museums’ vastest strategies. Let us see, then, whether it is possible to clarify the meaning of some overused statements.

Both the word “inclusion” and the acceptance of diversity derive from a proposition of changing a conservative social order that drove the birth of museums. In the 21st century it is now clear that there has been a paradigm shift with regard to their visitors, who are no longer the spectators who, out of respect for the solemnity of the institution, accept scholarly discourse without talking back. That solemnity was a creation, predominantly supported on neo-classical columns, that clearly differentiated those who possessed information from those who had to recognize that authority as a strategy

—

3— The calls for papers issued for practically all museum conferences in Latin America and Europe express social concerns. There have already been eleven editions of the International Conference on the Inclusive Museum, for example. See <<https://onmuseums.com/2019-conference/call-for-papers>>, accessed on December 2018. Other meetings refer indirectly to theme, e.g., the 2017 International Council of Museums International Conference, “Difficult Issues”: <<http://www.icom-helsingborg-2017.org/conference>>, >, accessed on December 2018. The *museo reimaginado*, whose third edition took place in Oaxaca, in November 2019, is an excellent and updated example.

of compliance with a certain idea of taste or other instances of social discipline.

At the same time, if we are talking about adopting democratic forms of generating and providing access to knowledge, then we doubt that the word “inclusion” is the most adequate one. In my view, that term presumes that there is a legitimate cultural field to which, by means of mechanisms of inclusion, access is granted to those who do not have that privilege and are external to it. Distinction, well studied by Bourdieu, does not take into account that the consumers or the “masses” have the capacity to re-signify what they consume, and that their creative will can have a first-rate role and co-participate in the experience generated in a museum. As a result, if the purpose of museums were to foster the co-participation of a multiplicity of voices in the generation of contents, this is not a matter of inclusion but rather of providing guidelines for creative experiences that would give rise to bodies of “knowledge,” both the visitors’ and the experts’. Nor is it a matter of generating differentiated discourses for groups of different origins, sexes, level of educational attainment or behavior, but rather one of adopting strategies in which that variety of publics perceives a will to integrate differences and to stimulate their co-participation without any need to make them stand out. Coexistence in cultural diversity does not necessarily require a forced didactics of understanding, since it is possible that there is no way to completely understand anything, and that is perhaps the greatest appeal of such coexistence. On the contrary, recognizing this diversity in its artistic, linguistic, symbolic and material formulations and rejoicing in difference and its unexpected outcomes enriches our experiences in a relationship among equals. Just as we recognize social inequality and the lack of equity in today’s world, so, too, in my view, do museums have the potential to create safe spaces of solidarity and exchange that would renew and stimulate the pacts of coexistence.

As we said, to take the step from purpose to action is no easy task, even though it is perhaps in the field of art that ideas are often able to take shape in an unexpected way. Alfred Gell’s theory of the anthropology of visual art attributes to art—both

to artists and to material artworks—a function as agents, and it is in that promotion of action as a social and political process that we can discern the possibility that the desired change can be recorded, from discourse to acts. And that is a good reason to pay special attention to the relationship between art and politics: “I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it.”⁴

Political art had and continues to have an important role in Latin America. In the era of military dictatorships, its visual characteristics became more politically notable in urban space than the quieter production of historians and scientists, who directed their efforts toward coteries that were less amenable to non-specialized knowledge. To be an artist in a milieu in which your fellow citizens are being disappeared daily at the hands of a deliberate and systematic state terrorism is not comparable to opposition within a democratic regime, however extreme the differences within it might be. The *Siluetazo* gave form to the political calls for justice and punishment of those responsible for the disappearance of thousands of citizens. *Made in Argentina*,⁵ a means of torture adapted from an electric cattle prod that was regularly used during the repression in Argentina, won the Gran Premio de Honor de la Nación Argentina, the product of a plot between artists and jury to go all in on a National Salon of visual experiences in the 1970s. Many other examples of political art could be cited from Mexico⁶ to Argentina, but, nevertheless, those manifestations did not greatly affect museums, nor did they provoke institutional changes. Furthermore, the primary value of those time-specific interventions is as joint artistic agreements and as an agency that is capable of pointing toward other horizons.

—

4— Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 6.

5— See my article: <https://www.academia.edu/35235669/Arte_tiempo-espec%C3%ADfico>, accessed on December 2018.

6— A good example is the research at the Centro Cultural Tlatelolco, UNAM, on the independent movements de México after 1968.

Those eras of dictatorship and policies of impoverishment took place in Latin America while in the northern hemisphere what came to be known as “the glorious decades for museums” were happening.⁷ More funding and a thoughtful approach to reinvigorating forms and objectives led to record-setting museum attendance in Europe and the United States. Now, in the 21st century, we are witnessing a resurgence of chauvinism and isolationist dogma, and it is once more time to review the voices that are in play, especially the shrillest ones, like Donald Trump’s.

On the day of his inauguration, the artists’ collective known as Occupy Museums invited museums to participate in a lock-out, known as the #J20 Art Strike. The Queens Museum closed, and the Whitney allowed free entry and hosted the main protest. Some museums organized exhibitions, like the MOMA in New York, which took down works by Picasso, Matisse and others and replaced them with art by citizens of Iraq, Iran and Sudan. Powerful declarations such as that of the Japanese American National Museum were also sent out, and social networks, especially Twitter, were the most effective at communicating the protest.⁸ Those actions showed one facet of artists’ interest in influencing the political stances taken by museums, especially the most frequently visited ones. Nevertheless, I am more interested in presenting examples of initiatives against intolerance and discrimination that are part of everyday rather than extraordinary politics. I will not refer to museums created for those ends, some of which are members of the International Coalition of Sites of Conscience or important public museums like the recently opened National Museum of African American History and Culture, or the now mature National Museum of the American Indian, or even the numerous Casas de Memoria in Latin America or those dedicated to the Holocaust around the world. This is not to say, however, that there is

—

7— François Mairesse, *Le musée hybride*, Paris, Documentation Française, 2013.

8— Other actions in the U.S. include the blog *Museummermaid: Diving Deep into Museums’ Innovation*. Available online at <<http://museummermaid.com/2017/01/30/the-resistance-is-us-museums-get-in-information/>>, accessed on December 2018.

an overabundance of museums that, not having been created to confront social or economic discrimination, have known how to orient themselves in that direction in order to make the communities and problematics that surround them more visible.

In particular I will refer to two experiences that are close to me, one to the south and one to the north of Buenos Aires. On the Atlantic coast, the small city of Ingeniero White, which was the site of railway workshops and a discrete recreational beach for a port and railroad community, suffered the imposition of neo-liberal interests in the 1990s, which forced workshops to close, eradicated the railroad and installed a petrochemical factory of dubious environmental quality. The beaches disappeared and the society of railway workers, made up of affective ties that extended throughout the entire city, was suddenly left without work. An abandoned old factory building became the venue for the Museo Ferrowhite,⁹ the purpose of which was to commemorate the railroad industry. An example of how regional museums can turn into privileged platforms for alternative ways of thinking and for questioning established policies—many times simulators of social stability—the Museo Ferrowhite was oriented around dissensus, free expression, humor, parody, and the exchange of both practical and abstract forms of knowledge. Although this institution was born out of bad news (the closure of railway workshops and the transformation of the shoreline into a petrochemical area), it succeeded in expressing itself without melodrama, using parody and humor as strategies with which to express dissent at the new state of affairs, recuperating the community spirit and passing it on to the younger generations. Its “curators” are the former railway workers who propose activities; they are those who retrieved from their own homes the tools and preserved machine parts used to make new prototypes; speakers who are heard while their hair is being cut; bathers in a sand pile that was dumped in the middle of town; builders of a boat made out of water drums to navigate

—

9— See <<https://www.bahia.gob.ar/museos/ferrowhite/>>, accessed on December 2018.

through the environmental contamination; members with their families of choruses and culinary feasts, together with many other examples of activities that add meaning to their community.

The other example comes from the province of Misiones, on the border with Paraguay and Brazil, where the Guaraní population—a reserve army of laborers evangelized by 18th-century Jesuit Missions—is held back and largely discriminated against. In the construction of the new Centro de Interpretación de la Misión de San Ignacio Miní,¹⁰ declared heritage of humanity by UNESCO, it was decided that the inhabitants of the Guaraní villages on the outskirts of the city of San Ignacio would participate as co-authors of the experience. The leader, the shaman and young inhabitants were invited to contribute content together with those of us who were designing the Centro. It was the first case in Argentina in which a territorial community participated under conditions of equality in the conceptual construction of an exhibition center. The texts were expressed and in some cases recited by them in their own language; a ceremonial place was installed that they consecrated as their own, and their preserved ritual music, transmitted from generation to generation—and radically different from what they used to perform for the Jesuits in the baroque style—continues to resonate as a call to make their presence known and to further activate it.

Living together in diversity was not one of the original objectives for museums. It can be said, rather, that they were an effective vehicle for the habit of holding on to trophies obtained by the upper classes and their dominant armies. Collections expressed the idea of an accumulation that exceeds functional necessities and in some cases, like the gold archaeology of the Museo del Banco Central del Ecuador and ostensibly at the Vatican Museum, even operates as a treasure trove.

A realist look would observe that such a conception of museums does not grant their owners a legitimate voice to

10— *Las misiones jesuítico-guaraníes, la originalidad de una construcción social*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2007.

oppose intolerance or xenophobia; quite the contrary. In the mid-20th century we began to see signs of change in history and science museums. Art museums, however, in spite of being those most inclined to present departures from formal aesthetic rules, were the ones that took longest to open their hermetic interpretive codes to heterogeneous audiences. As a demonstration of the historical gap between artists and cultural institutions, it was only starting in the 1960s that experimentation and the explicit hybridization of art with politics and social protest became more noticeable. Nevertheless, Western culture quickly transformed politico-artistic actions, those that tended to “migrate from the street to the gallery because that seemed to be the only way it might influence present practice. It could be written about only after entering the art world as a commodity. The initial audience had disappeared with the times, and it needed a new one, which might take the work as a historical lesson.”¹¹ As is the case with all merchandise in the globalized world, this resulted in those artistic actions losing their original meaning and assuming whatever meaning that the recipient decides to bestow them. In other words, in the same way that there are no pure social or identity groups, there are no longer any pure objects or artistic experiences, forms have gone crazy, and the cultures to which they are ascribed have tended to merge into others that do not yet exist.

More than confining itself to exhibiting objects on this horizon of intolerance, the role of the museums, in my view, should be to research the mystery hidden behind terms, collections, good intentions and prejudices, and to do so together with the communities undergoing transformation to whom they owe their existence. That research will enable them to raise their voices or to whisper inspiring contents in front of today’s walls of ignorance, walls that in the future, like so many of the other material remains that are visible in museums, will probably be a meaningless archaeological sample of our time.

—

11— Martha Rosler, “Place, Position, Power, Politics,” in Carol Becker, ed., *The Subversive Imagination, Artists, Society & Social Responsibility*, New York-London, Routledge, 1994.

William Alfonso López Rosas

A Report on the Situation of Some Memory Institutions in Colombia: Toward a Law for Museums

This text aims to lay out a preliminary panorama of the field of memory in Colombia. Because this is a very complex, polyvalent theme, in which political circumstances play a key role, my description is partial, circumscribed and polemical, so to speak. Following the cultural sociology of Pierre Bourdieu,¹ “field of memory” is to be understood as the differentiated social space within which expression is given to relations of force between agents, organizations and institutions interested in the administration of the material and immaterial traces of the history of the armed conflict in Colombia, as well as in the assemblage of the collective historical imaginary about it. In other words, it is the social space within which struggles are fought over the policies that determine not only the fates of archives, libraries, museums and *lieux de mémoire*, but also the collective ideological matrices and social frames within which the conditions of enunciation and concretization are established for collective representations of the history of the long and painful civil war in Colombia.²

The first part of this paper briefly recounts the situation of three public museums: the Casa de la Memoria in Medellín, the Centro de Memoria, Paz y Reconciliación in Bogotá, and the Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), all of which are initiatives at different state levels that have emerged from the

1— Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2003, p. 319.

2— Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, trans. Lewis A. Coser, Chicago, University of Chicago Press, 1992; Elizabeth Jelin, *State Repression and the Labors of Memory*, trans. Judy Rein and Marcial Godoy-Anatívia, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

situation resulting from the consecutive presidencies of Álvaro Uribe Vélez (2002–2010) and Juan Manuel Santos (2010–2018). There follows a brief reference to the Red Colombiana de Lugares de Memoria [Colombian Network of *Lieux de Mémoire*], which arose in 2015 and which connects 24 community-based *lieux de mémoire* and the three aforementioned state institutions. The second part of the text reviews the point of departure for the discussion about a law for museums in the Colombian context, which the instructors affiliated with the master's degree in Museology and Heritage Management and the Centro de Pensamiento y Acción de las Artes y el Patrimonio Cultural at the Universidad Nacional de Colombia are proposing to the cultural sphere.

A Polemical Panorama

No debate better illustrates the ambiguous situation of public memory institutions in Colombia than the stir that was caused in January 2016 by the psychologist Adriana Valderrama López when she was taking over as director of the Museo Casa de la Memoria in Medellín. In a long interview by journalist Juan David Ortiz Franco, editor of the online publication *¡Pacifista!*, the incoming director not only laid out the main aspects of her governance plan, but also generously made explicit the assumptions from which she wanted to carry out the institution's new museological plan. As a matter of fact, one of Valderrama's most polemical statements came in response to a question about research that had been pursued for some years by a collective of specialists at the CNMH. Valderrama asserted:

They've done an excellent job but, with all due respect, many voices weren't included. Memory doesn't always have an explanatory function. I believe that memory is a more collective labor, and at the same time a more subjective one that doesn't have to give an exact account of how real a fact is or whether it happened as such, but should focus on the subjective repercussions that an event has on each of us.

Explanation, by contrast, seems to me to point more toward questions of responsibility, and I believe that at that point one starts to go astray, because then we could all start playing hot potato in trying to decide whether it was the state, the guerrilla fighters or the paramilitaries who were the biggest aggressors. We do need to have some clarity in that regard, but I think that memory is an exercise that doesn't always have to end up feeding into a document of that nature.³

In addition to this argument, itself already quite polemical, the incoming director went on to make another statement that left the specialists stunned, especially those who were members of the victims' organizations, who had been fiercely committed to the creation and institutional design of the Museo Casa de la Memoria since the mid-2000s. The dialogue between the journalist and the functionary went on:

—So, then, how will the museum go about constructing memory?

—Memory isn't just one thing. The document produced by the CNMH is a single thing, but we can always find different memories of the same event because, subjectively speaking, a fact doesn't have the same meaning for everyone. What the CNMH has produced are cultural documents, and in one way or another, every cultural document becomes an instrument of oppression because it is the victor who controls the narrative. What the vanquished are left with is their memory, which has a transformative political power that history and documents lack. Historical memory is a contradiction because it strips memory of its political capacity. As soon as I turn it into a national narrative, a unique history, a single truth, it becomes the victor's narrative.

—

3— Juan David Ortiz Franco, “Los museos no deben ser de las víctimas ni de los victimarios”: Adriana Valderrama,” *¡Pacifista!* (January 19, 2016). Available online at: <<http://pacifista.co/los-museos-no-deben-ser-de-las-victimas-ni-de-los-victimarios-adriana-valderrama>>, accessed on August 1, 2016.

—It becomes the victor's narrative even when it's constructed with the victims, with the vanquished?

—For example, ¡Basta ya! doesn't matter. Once ¡Basta ya! gets constituted as the tool that counts, it gets institutionalized, it becomes the victor's narrative. You immediately exclude a ton of other memories. The challenge is to construct memory with what got excluded. The danger is that the bodies of knowledge that aren't included might pose problems to the legitimacy of the grand narrative that's getting consolidated and becoming more hegemonic.⁴

It is clear that this was an elusive situation, full of ideological tensions mediated by a great conceptual pillaging of academic theories of memory that, as in this particular case, in addition to twisting Benjamin's well-known thesis, began to make it possible to neutralize the work of the champions of memory, who were largely responsible for the processes of institutionalizing the causes of victims' organizations and human rights advocates in the Colombian context. In a more skeptical vein, this was also starting to open the panorama to a sort of sweetened denialism, diluted in the subjectivist relativism that Valderrama attributed to memory, especially to working with memory.

If initiatives that sought to insert a democratic construction of the memories of the country's armed conflict into public policies were facing a difficult situation in previous years, when they were in dialogue with left and center-left administrations, with the coming to power in early 2016 of neo-liberal politicians like Enrique Peñalosa, the mayor of Bogotá, and Federico Gutiérrez, the mayor of Medellín, the panorama looked tense in an altogether more troubling way. Not only were they dealing with municipal governments that had come to power without taking explicit positions on the administration of museums, and in particular that of the new memory centers created in the context of the agreements between the administration of Álvaro Uribe

—

4— Ibid.

Vélez and the paramilitaries (the Ley de Justicia y Paz in July 2005) and between the administration of Juan Manuel Santos and the Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia—People's Army, or the FARC-EP (the Ley de Víctimas y Restitución de Tierras in June 2011). As they began to develop their urban projects, they demonstrated a clear intention—subtly, slowly, but effectively—to modify the processes of museologically representing the dramatic and painful processes undergone by the thousands of displaced, disappeared, tortured, assassinated and expatriated persons at the hands of the different armed actors who fought each other on Colombian territory over the past sixty years. Unlike what happened in Argentina in 2015 with President Mauricio Macri's aggressive attack on the memory initiatives of the victims of the country's successive dictatorships, the governments of Bogotá and Medellín managed to neutralize these institutions' work, successfully silencing all disagreements between their functionaries and the champions of memory.

Paradoxically, the collective media euphoria prompted by the consolidation of the Havana accords enabled these political actors to remove any and all dissent regarding its final judgments from the public agenda. As can clearly be seen in the public interventions of a functionary like Adriana Valderrama, they also began to wear down the willpower of the champions of memory with an agenda that, dressed up in the rhetorical paraphernalia of contemporary theories of memory, created a powerful noise that, in this case, was aimed not at nuancing the work carried out by these institutions, but rather at delinking the victims' memories from their historical truth, from juridical truth, so difficultly fought for in the nation's courtrooms, and as a consequence, at their political potency and their reparative power.

Added to this complex institutional opacity at the regional level was the no-less-ambiguous situation of the Museo Nacional de la Memoria. For those who are familiar with the Colombian process, they know that this institution was born in the frame of the 2011 Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, which was promoted by the government of President Juan Manuel Santos, ordering the creation of a CNMH, which was tasked, among other

responsibilities, with designing this new museum and getting it started. Then, on the basis of the enormous prestige and legitimacy attained by the group of social scientists led by the historian Gonzalo Sánchez at the CNMH, thanks to the long and substantial series of reports they filed about the most atrocious crimes that were committed during Colombia's civil war, this institution fostered a nationwide discussion about the mission of the Museo Nacional de la Memoria, which fundamentally included participation by victims' organizations and other related groups and collectives. Nevertheless, this long and just participatory exercise did not result in the construction of an explicit museological project that would prevent what María Luisa Rodríguez so accurately characterized as a monopoly over the public politics of memory, a reproduction of the historical centralism of the nation-state and of a certain educated paternalism that, in spite of the goodwill of the civil servants and intellectuals involved in the process, ended up putting the popular champions of memory in a position of subalternizing dependence and subjection.⁵

On top of this more or less uncritical reproduction of some of the grave pathologies of the national political field, there was also the perpetuation of an inertia in the field of memory: the absence of dialogue between cultural institutions and the champions of memory. If the dialogue promoted by the leadership at the CNMH with the memory initiatives in many parts of the country has been quite well-nourished and polyphonic, its inability to recognize and activate the exchange of museological bodies of knowledge with the academy and the museum sector itself, during the first years of the project, brought serious inconsistencies into the institutional design of the Museo Nacional de la Memoria. The CNMH, for example, opened the architectural competition for the museum building without the country knowing

—

5— William Alfonso López Rosas, "Los museos y la construcción de la paz: entrevista a María Luisa Rodríguez," *Museos en contexto* (February 14, 2016). Radio program archived online at <<http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/museos-en-contexto/article/los-museos-y-la-construccion-de-la-paz-entrevista-a-maria-luisa-rodriguez.html>>, accessed on July 29, 2016.

what its museological project was. Once again, the disastrous history that besets almost all contemporary museum buildings in Colombia and Latin America, in which the poetic interests of the architects and other social actors take precedence over those of the people who will ultimately inspire the day-to-day functioning of an institution of this type. Moreover, arguing that the museological project of this complex institution would be constructed over time, the directors of the museum never clarified how they were going to build the collections of the armed conflict and, for obvious reasons, they did not pre-envision designs for the repositories or reserves in which such meaningful archives would be held.

But the exhibition that accompanied the filing of the report *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*,⁶ to which Adriana Valderrama alluded in her interview, is no doubt the best example of the significant holes left by the absence of dialogue between the museum's directors and the national museological field. This report was particularly meaningful not only because of the scope of the investigation behind it, but also because it presented the figures that would thereafter be taken as a point of reference for illustrating the scale of the civil war's devastating impact on Colombia. So, the museographic apparatus that was designed to present the report to the country should have risen to the level not only of the reports thematic and political importance, but also to that of its conceptual and methodological complexity. However, what the CNMH presented to the public was utterly lacking in a curatorial structure of broad importance, making evident not only the absence of a reflection on the specificity of the museum as a means of communication, but also a great disciplinary ignorance and arrogance. So the show, which was presented in several cities of the country, did not succeed in transcending the limits within which the report circulated. The large Colombian public was wholly indifferent to and radically

6— Grupo de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, Bogotá, CNMH, 2013.

uninformed about the dimensions of the humanitarian tragedy that Colombian society continued to endure—a show that should have become a museological and political landmark in Bogotá, Cali and Medellín, even if it was only visited by university students committed to the theme and actors linked to the debates over memory.

So, after various public debates and after recognizing that the design and configuration of a museum should obey a professional specificity—especially disciplinary bodies of knowledge constructed in an intense but also reflective relationship with material heritage and the dynamics of its valuation in the exhibitory space—the directors of the CNMH started including museologists in their working groups, who became responsible for articulating the institutional design of this new museum. After almost a year's work, this group delivered an initial approach to the museological design of the institution, which, as of mid-2018, nonetheless had not yet reached its final version.

For their part, the memory initiatives led by the relatives of the victims, which began to enjoy a certain public visibility and legitimacy, organized themselves in 2015 into the Red Colombiana de Lugares de Memoria. In dialogue with the CNMH and other actors falling on the democratic, left-leaning end of the political spectrum, they began to discuss legislation that would enable them to fortify themselves in the political context opened up by the dialogue between the government and the FARC-EP. Their day-to-day work—and obvious though it may sound, this must be underscored clearly and precisely—continues to be besieged by death threats and the threat of termination. It is clear that the Havana accords did not deactivate the aggressors' power. In this sense, the labors of democratic memory in Colombia continue to be surrounded by all the dangers of a society in which it will still take several decades to deactivate and neutralize the armed actors. The work with and on behalf of the memory of the long Colombian trauma will continue to be surrounded by all the threats associated with a country at war, especially because only this will undermine the social legitimacy currently enjoyed by aggressors who are anchored in state

structures and those who, in collusion with them and with certain sectors of the economy, have used death as a political weapon.

The Law of Museums and Memory

In mid-2016, faculty affiliated with the master's program in Museology and Heritage Management and the Centro de Pensamiento y Acción in the Division of the Arts at the Universidad Nacional de Colombia–Bogotá began to promote a space of discussion in the museum sector about the possibility of specific legislation for museum institutions. In April that same year, they called a preliminary meeting to begin the collective conversation about the idea as a strategy that would disclose not only the complex scenario made up by the museological challenges posed by the Havana accords, but beyond that, the construction of a peaceful society from the point of view of an assemblage of radically democratic cultural heritage.

The educators who came together in this initiative offered two general points of departure. The first was to reconfigure the field of cultural institutions, in particular the cultural organizations of the high-culture circuit at the national, departmental and municipal levels. The second, more important point was to redesign public policies related to the museum and memory sector, not only because of the great structural weaknesses that had beset them since they originated, but also because of the magnitude of the challenges presented by the restructuring of the State as agreed upon by the government and the FARC-EP, and above all because of the clear advances of an attitude of negotiation that, from a variety of different social and political sectors, had gained ground, particularly from the standpoint of military institutions.

From museologists' perspective, the political context created by the dialogues between the high government and the armed insurgents' movements was opening the possibility of overcoming the functional character that public cultural institutions had maintained with the different projects of violent domination

promoted by the political and economic elites. It was a matter, then, of beginning to problematize the monopoly of the directorship over cultural organizations that certain powerful groups, anchored in the heart of the national and regional oligarchies, had maintained for long periods of time; to radicalize the processes of anchorage of the political principles established by the 1991 Constitution within the designs of cultural policy, and particularly within the nonexistent museum and memory policy; in this same sense, to incite the political empowerment of cultural agents like artists, popular creators and the institutions of civil society vis-à-vis the authorities; to establish alternative theoretical and legal frameworks other than the market economy in cultural production and circulation; to construct a consistent professionalization process that would begin to challenge the mechanical reproduction of bossism in the cultural milieu and the one-directional imposition of the interests of certain cultural agents over others. In general terms, it was a matter of proposing to the museum sector in particular and to the field of memory in general, the undertaking of a joint, multi-pronged action in order to reach a legislative formula that would enable the dismantling of the organic articulation of cultural institutions and policies with the violent processes of domination undertaken by the national and regional political castes.

From the perspective of the academic community affiliated with the master's program in Museology and Heritage Management at the Universidad Nacional de Colombia, the debate about the assemblage of cultural heritage and the memories of the armed conflict had to be radically politicized to the point that it would become a problem on a national and especially a supra-partisan level. The objective was to bring the theme up for debate with the most recalcitrant conservative sectors and those who, under the leadership of President Juan Manuel Santos, had begun to understand the necessity of negotiating an end to the armed conflict in Colombia, in order to turn it into one avenue along which to pursue the redesign of the nation-state.

Social Inclusion: A Concern Shared by Social Interaction Artists and Contemporary Art Museums

Art museums and social interaction art projects today have a shared concern: including people from different social groups in their activities with the aim of having an impact on communities and thereby making change to the social fabric. In recent years, social interaction projects have been making their way into contemporary art museums in Mexico. This poses a number of questions about the relationship between the museum and such projects.

I borrow the term “social interaction projects” from Pablo Helguera.¹ It is the best term to describe the art that arose at the end of the 1980s, which “engages with timely issues by expanding their practice beyond the safe confines of the studio and right into the complexity of the unpredictable public sphere.”² This kind of art has been given various names in the literature: participatory art, relational art, socially engaged art, community art, and many others; whence the importance of naming it with a single term. We are talking about art projects in which people are an integral part of the work, rather than the production of objects.

Museums are public spaces that are emplaced in specific communities; they do not exist in isolation. Inclusion is an important problematic for museums because, as Richard Sandell has affirmed, museums can have a positive impact on the lives of underprivileged and marginalized people, acting as catalysts

—

1— Pablo Helguera, in interview with the author (March 2017).

2— Anne Pasternak, “Foreword” to Nato Thompson, ed., *Living as Form: Socially Engaged Art Form, 1991-2011*, Cambridge/New York, MIT Press/Creative Time Books, 2012, pp. 7-9, quote on p. 7.



Joel Castro, *Rótulos por doquier*, Mexico, 2005. Tacubaya. Photo: Martina Santillan

for social regeneration and as a vehicle of empowerment for specific communities, and they also contribute to the creation of more equitable societies.³ In this sense, museums and social interaction art projects work toward the same objectives.

Contemporary art museums are now showing social interaction projects. This shows a concern on their part to expand the contents of their exhibitions toward being more inclusive, both with respect to their publics and with the artistic community. “Museums reflect the concerns of the society in which they are located, and their relationship with the communities they serve is renegotiated and reinvented as their purposes develop and change.”⁴

3— Richard Sandell, “Museums as Agents of Social Inclusion,” *Museum Management and Curatorship*, vol. 19, no. 4 (1998), pp. 401–418.

4— Sheila Watson, “Museums and Their Communities,” in Sheila Watson, ed., *Museums and Their Communities*, London–New York, Routledge, 2007 (Leicester Readers in Museum Studies), p. 13.

The exhibition is the main strategy that museums use to draw a public and to incentivize the production of meaning. “The exhibition works, above all, to shape its spectator’s experience and to take its visitor through a journey of understanding that unfolds as a guided yet open-weave pattern of affective insights, each triggered by looking, that accumulates until the viewer has understood the curator’s insight and, hopefully, arrived at insights previously unthought by both.”⁵

When visitors find themselves in front of a work of art in a museum, they become part of a process that produces a reaction. The work was created to favor this encounter, and spectators have a unique experience with each artwork to which they relate.⁶ This process is open to whatever each person brings; we are not devoid of knowledge or experience when we encounter an artwork. In the case of works of social interaction art, this process is often hindered by the way in which they are exhibited in museums. This brings with it a feeling of exclusion on the part of the museum’s visitors, who are transformed into mere observers of an action that happened in another place and time to which they never had, nor will have, access.

The most common way in which museum’s exhibit social interaction art projects is through documentation; that is, photographs and videos of what happened during the action, frequently accompanied by an excessive amount of text. Often this is inevitable, since spectators cannot understand what they are seeing if it is not explained in minute detail, because nothing tangible has been left behind and information is what best approximates a precise representation of what happened. Nevertheless, it is important to organize these exhibitions in a way that is attractive to the public, to foster in them a desire to know what happened and to recognize how that action might have an impact on their

—

5— Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, New York, Independent Curators International, 2012, p. 35.

6— Jonathan Vickery, “Organising Art: Constructing Aesthetic Value,” in Simon J. Knell, ed., *Museums in the Material World*, London–New York, Routledge, 2007 (Leicester Readers in Museum Studies), pp. 214–229.

lives even though they did not witness it. It is impossible to recreate what happened in a social interaction art project in a given community, but we can have visual elements that might highlight the experience for visitors to the art museum.

There are many examples of curatorial practices that have experimented with different ways of exhibiting these projects. One of them is the exhibition *This is What Democracy Looks Like* (2011) at New York University's Gallatin Gallery.⁷ This consisted of monitors in the gallery that showed real-time images of different places where events associated with the Occupy Movement were happening, and gave access to protestors in New York City, who were stationed just outside the gallery, to show whatever they wanted, however they wanted.⁸ In the exhibition *Happy Together: Collaborators Collaborating* (2015) by the artist Ahmet Öğüt, London's Chisenhale Gallery was transformed into a television studio where previous collaborators shared their memories and experiences of the moment of action in which they had participated.⁹ In this case, participants' voices were made present in the exhibition space, promoting greater interaction. These are examples of collaborations between artist and curator that led to them reaching innovative practices with which to exhibit social interaction art projects.

Contemporary art museums in Mexico are making an effort to stay apprised of artistic production today through the inclusion of social interaction art projects in their programming, out of a desire to stay relevant not only for their publics but also for the art community. Examples of these are the exhibition *When in Doubt... Ask: A Retrocollective Exhibit* by the feminist artist

7— Liza Eliano, "An #OccupyWallStreet Art Exhibition that Reaches Out," *Hyperallergic*, October 31, 2011. Available at: <<https://hyperallergic.com/39423/an-occupywallstreet-art-exhibition-that-reaches-out>>, accessed on May 2019.

8— Smith, op. cit., p. 232.

9— Ahmet Öğüt, interviewed by San Thorne, "All Together," *Frieze Magazine*, no. 173 (September 2015). Available online at: <<https://frieze.com/article/all-together>>, accessed on May 2019.



This is What Democracy Looks Like, 2011. Gallatin Gallery, New York. Photo taken from Liza Eliano, “An #OccupyWallStreet Art Exhibition that Reaches Out”, *Hyperallergic*, October 31 2011. Available at: <<https://hyperallergic.com/39423/an-occupywallstreet-art-exhibition-that-reaches-out>>, retrieved on May, 2019

Mónica Mayer at the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), in 2016; *The Infinitely Variable Ideal of the Popular* by the British artist Jeremy Deller, also at the MUAC in 2015; *Expuestas: Registros públicos* (2015) by Lorena Wolffer at the Museo de Arte Moderno (MAM); and *Relato de una negociación* by Francis Alÿs at the Museo Tamayo (2015), among others.

It is important to understand the participatory and experiential nature of social interaction projects so as not to conclude with their essence at the moment of exhibition. Many of these projects are long-term in nature; the artists work with specific and oftentimes marginal communities. Time and trust are basic elements for achieving results that are successful and satisfactory for both the artist and the participants. The trust generated between the artists and the communities must not be betrayed.¹⁰

10— Nina Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz, California, Museum 2.0, 2010. Available at: <<http://www.participatorymuseum.org/read/>>, accessed May 2019.

Working with communities poses a lot of challenges. One of the most important of these has to do with the power relationships established between artists and participants. There is always the risk that the community might feel used by the artist for ends that are at cross-purposes with the community's interests, or in which its members find no value. Another risk is exemplified by artists who work from a place of superiority, within the model that Chapple and Jackson call "a 'cultural missionary' approach, [...] where the audiences are positioned as objects of developmental uplift."¹¹ The proposed work has at all times to ensure the horizontality of the relationship between participants and artists so that the project can be a tool of community empowerment. Otherwise it merely involves using people for the artists' own interests. As Claire Bishop has argued, "we might also see it as a story of their ever-increasing voluntary subordination to the artist's will, and of the commodification of human bodies in a service economy."¹²

In the same way, museums wield enormous power over artists and their publics. Museums are legitimizers par excellence. "Museums are important public sites for the authentication and presentation of 'heritage' in Western cultures. [...] The authority of museums is derived from their long history as repositories of material culture and as agents of identity formation, nationalism, and most recently, social inclusion."¹³ Museums have the power to decide who and what gets shown there, and in what way the public approaches artistic production. It would be advantageous

—

11— Karen Chapple and Shannon Jackson, "Commentary: Arts, Neighborhoods, and Social Practices: Towards an Integrated Epistemology of Community Arts," *Journal of Planning Education and Research*, vol. 29, no. 4 (2010), pp. 478–490, quote on p. 482.

12— Bishop, "Participation and Spectacle: Where Are We Now?," in Thompson, ed., op. cit., p. 39.

13— Susan Ashley, "State Authority and the Public Sphere: Ideas on the Changing Role of the Museum as a Canadian Social Institution," *Museum and Society*, vol. 3, no. 1 (2005), pp. 5–17, quote on p. 5. Available at: <<https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/61>>, accessed on May 2019.

for museums, artists and publics to work in a more integrated way with each other. Amalia Mesa-Bains suggests that sharing this power could be an interesting way of working: “Exhibitions have to be formulated with expertise, and that has to be shared. Power—the ability to self-define in a way upon which we can act—must entail shared decision-making, leadership, empowerment, scholarship, and curatorial expertise between the diverse communities and mainstream institutions.”¹⁴

For artists it is important that the museum recognize their work by means of the exhibition: “the fact of being exhibited in a museum confers on objects an aura of importance and authenticity, endowing whatever is presented a sense of significance.”¹⁵ In addition, the work reaches a greater number of people. The museum benefits by involving a bigger, more diverse art community that enables it to make accessible to its publics a more varied offering of artistic production.

“Today, new approaches towards encounter and engagement within public museums are taking form and gaining momentum, with unprecedented directorial visions and mandates designed to nurture and make accessible art-based experiences among diverse audiences—where art and life can meet via multiple approaches.”¹⁶

Mexico in general and contemporary art museums in particular have a long path ahead in the field of social inclusion. Museums can play a very important role in this arduous work of inclusion. This labor does not limit itself to inclusion to the museum premises but also, through their content, affects the

14— Amalia Mesa-Bains, “The Real Multiculturalism: A Struggle for Authority and Power,” in Gail Anderson, ed., *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, MD, AltaMira Press, 2004, p. 108.

15— James Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 2nd ed., New York, Thames and Hudson, 2009, p. 34.

16— Angela Marsh, “Pragmatist Aesthetics and New Visions of the Contemporary Art Museum: The Tate Modern and the Baltic Centre for Contemporary Art,” *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 38, no. 3 (Autumn 2004), pp. 91-106, quote on p. 92.

cultural and political life of society. The inclusion of social interaction art projects in art museums' exhibition programs is a step in that direction, but there is still much to do. We have to ask ourselves what the best way to exhibit these projects is, and how they can positively influence museums' publics. We need to develop policies within the museum that would enable us to work in a way in which social interaction projects do not lose their intrinsic nature and can be meaningful to the publics. The institution cannot confine itself to taking the discourses of the artists who work in the periphery and to appropriating and domesticating them.¹⁷

17— Lorena Wolffer, in interview with the author (February 2017).



Bonnie Ora Sherk, *Living Library* (1981-present), Venice
Biennale, 2017. Photo: Martina Santillan

Migrant Communities as Part of the Museum: A Curatorial Proposal

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

At present, over 244 million people in the world live outside their country of origin.¹ Migration is a controversial theme as a result of its political, social, economic and cultural implications. Each country decides how to confront this phenomenon depending on its foreign policy and whether it sends or receives migrants. The way in which migrants are included in or excluded from public life takes on great importance when it is a matter of national policies that reverberate in everyday life. This raises the question: is it possible for the museum to serve as a space of contact and participation for migrants, and also for it to foster their recognition?

The objective of the research project “Inclusión de los migrantes en proyectos museográficos: Propuesta para una exposición temporal sobre la comunidad del Barrio Chino de la Ciudad de México” [Inclusion of Migrants in Museographic Projects: Proposal for a Temporary Exhibition about Mexico City’s Barrio Chino Community] was to analyze the way in which migrants participate in museums, and how this strategy can serve for the development and recognition of their communities. To do so, a brief survey of certain international examples was carried out, demonstrating how it is possible to create long-term projects that would support the development of a migrant community. The examples analyzed include cases like the Museum of Chinese in America (MOCA) in New York, which identifies itself as a dialogical museum that promotes the development of the Chinese community through the work of the museum.

—

1— International Organization for Migration, *World Migration Report 2018*, New York, United Nations, 2017.

This analysis served as a basis for generating general recommendations to create projects with the migrant communities, which in turn served as a basis for the proposal for a curatorial project about the Barrio Chino (Chinatown) in Mexico City. This essay presents the first phase of that research.

How is a Relationship between Museums and Migrants Sustained?

In a world in which the movements of people generate conflicts at the level of national security and of cultural and social identity, the museum can situate itself as a space of contact or dialogue between communities that arrive, those that are in transit, and national ones. According to Fabien van Geert, “museum [exhibitions] should perform a prospective function to foster respect and understanding and educate and inform citizens about the benefits of diversity and difference. The function of [these] institutions [...] links communities and reflects the plural society in which we live.”² To this day, several countries have ventured to create these projects with the aim of including migrant communities in their territories. Such is the case of the Memorial to Polish, Italian and Ukrainian Immigration in Curitiba, Brazil, the Cité Nationale de l’Histoire de l’Immigration in France, the Migration Museum of South Australia in Australia, and the Ellis Island Museum in the U.S., among others.

The experience of these museums shows us that in order to carry out this kind of project, one has to believe in the contribution that migrants made to the nations’ cultures, thus conquering part of their cultural rights, so long as one does not fall into “exoticism”

2— Fabien Van Geert, “The Recognition of Migrations in the Construction of Catalan National Identity? Representations of the History of Migrations and Cultural Diversity in Catalan Museums (1980–2012),” in Laurence Gouriévidis, ed., *Museums and Migration: History, Memory and Politics*, New York, Routledge, 2012, pp. 202–215.

and into a view focused more on difference than on the similarity between cultures. This conquest of cultural rights must be done with a firm belief in multiculturalism and in the museum as a site where it comes to life.³

Thus, the museum becomes a “contact zone” that enables dialogue, negotiation and bringing together people who would not otherwise have come together,⁴ thus suggesting a contact between visitors, museum staff, and a community that would actively participate in it.

The objectives to which a migrants’ museum can aspire, according to the analysis and proposals made by theorists like Laurence Gouriévidis,⁵ include:

1. Rebalancing: this includes endorsing social policies aimed at correcting the continuous discrimination that migrant groups have suffered and rebalancing the stage in order to give them equal opportunities.
2. Requalification, or redefining traumatic events from the past with the aim of giving multiple meanings to them.
3. Recollection, or remembering the past in order to recollect it.
4. Reconstitution, or access to the past through historical knowledge.
5. Recognition of the value that this migrant culture brings to the host country.

This relationship between museums and migrants must be taken on by the museum, according to Simona Bodo, through “inter-cultural dialogue,” understood as a way of establishing a relationship with the members belonging to another community and

3— Jacques Toubon, “La génesis política del ‘Centro,’” *Museum International* (2007), pp. 8–11.

4— The term “contact zone” is a concept created by Mary Louise Pratt (1992) and is used by James Clifford to rethink the role of the museum in the relationship between cultures. See James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.

5— Gouriévidis, ed., op. cit.

seeing them not just as objects of study but as human beings with similarities and differences.⁶

This includes introducing the migrant population to the language, traditions and customs of the host country while the same possibility is offered to the public. In order for this dialogue to occur, the participation of the community in the explanation of its history and the interpretation of its objects is indispensable, thus to achieve a reinterpretation of their past, a questioning of their identity and their future planning both as a migrant community and as a community integrated to the society in which they live.

Starting off from these experiences, and with these theoretical bases, the project involved carrying out the first phase of an exhibitory proposal related to the Barrio Chino.

Chinese People in the World's Smallest Chinatown

Several museums in Mexico have experimented with the theme of migration and its communities. This research reprised the experiences of the Museo Nacional de las Culturas, the Museo de Culturas Populares that has developed projects about the African community in Mexico and the exhibition *303 La matanza de los chinos en Torreón* at the Museo de Memoria y Tolerancia. Although these projects do have their insights, we can suggest some observations that would enrich them.

In the three cases studied it was not a matter of long-term projects that sought to genuinely work with the communities, since the ultimate aim was the exhibition. This hindered supporting the development of the community, by contrast to what was proposed in the MOCA's History Project, which, through long-term work with a single community, seeks to support it through oral history workshops, gathering of collections, language instruction and exhibitions that change over time.

6— Simona Bodo, "Museums as Intercultural Spaces," in Richard Sandall and Eithne Nightingale, eds., *Museums, Equality and Social Justice*, New York, Routledge, 2012, pp. 39–67.

In the aforementioned institutions, it was found that there is usually a kind of work “from above” guided by museum experts and researchers, when what should be sought after is a labor directed by the community, such that they are the ones who “tell their own history.” This being the case, we would realize that it is not a matter of people with a single “migrant” identity, but rather in many cases the descendants of this Asian community follow some national traditions, making their identity more complex.

This last point would necessarily refer us to seeing the similarities between cultures as well as the cultural hybridity that has been generated thanks to contact with the population. Only thus would we succeed in going from the “exotic” aspect of a migrant culture that is foreign to us to seeing someone who is not only a migrant but also someone who has more similarities with us than it would initially seem, thus achieving a connection with the exhibition and the community of which it speaks.

Regarding the Barrio Chino de Dolores, it was found that it has been the object of several urban renewal projects,⁷ and that there have been efforts to give it an economic impetus through events like the Chinese New Year Festival, celebrated since 1983, which includes gastronomical demonstrations, martial arts performances, and parades. Nevertheless, the area has not succeeded in having a greater cultural impetus beyond these celebrations, whence the initiative to generate an exhibitory project about this community.

The first stage of the research project consisted in direct work with the Barrio Chino through oral history, by means of which those interviewed shared their life histories. In this stage, only a brief sketch of the members’ history and the themes that they would be interested in presenting in an exhibition could be obtained, but it reflected their interest in the project. Thanks to the oral history, it was determined that the community is interested in speaking about why they came to Mexico, the work to

7— “Convenio de participación para la realización del proyecto del Barrio Chino,” Mexico City, 1994.

which they have dedicated themselves, how they learned certain traditions, and how they brought them over to the context of urban Mexico and that of the neighborhood itself.

The interviewees also spoke about the rivalries within the community, and about the relationship with the rest of the city and how their neighborhood has been undergoing transformation over the years. The testimonies themselves reflect that the reality of what Chinatown is today is not what they themselves want, whence the reflection on the past and what they would hope that their Barrio Chino would be in the future. Their voices also reflect that they see it as important to use events like the Chinese New Year Festival not only to introduce the community to the rest of the population, but also to give a push to their businesses and to get access to resources with which to improve their neighborhood.

Oral history also made it possible to discover the objects that the community would be interested in exhibiting, such as family photographs and those of other Chinatowns that they have visited, letters they have preserved from their grandparents, magazines made by members of the community as well as musical objects and clothes that they inherited. In these interviews, the members themselves rediscovered their past and history, since in certain cases, within the family this transfer of histories from generation to generation had never occurred, for which reason the mere fact of doing the interviews generated a rebalancing of personal history and a reinterpretation of the past.

Recommendations for the Materialization of the Project

The first phase of the project culminated at this point. The path ahead is to make the project a reality by securing an alliance with a museum that would host it, applying the aforementioned precepts:

1. Long-term commitment to the community.
2. Allowing the community to direct the project, teaching them about curating and technical aspects while at the same time the museum staff learns from them.

3. Aiming for the community and the museum to be the space where the community makes itself visible and transforms itself, rather than the exhibition being the final aim.
4. Reprising the points of encounter between cultures, dialogue, contact and forecasting the future of the community. Exoticism and the simple retelling of facts should be left behind to give way to questions, transformation and community reflection with the museum.

In this way, and not only for this case, it would be possible to have a museological project that would support migrant communities in Mexico and in which the Museum would be the site of contact and encounter between what would seem at first to be two different worlds.

Semblanzas

Biographical Sketches

Mónica Amieva Montañez

Investigadora y curadora pedagógica. Es doctora en Filosofía Contemporánea por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Miembro fundador de la Plataforma Arte-Educación (PAE); ha trabajado como curadora pedagógica en la 4a edición del Programa BBVA Bancomer-MACG Arte Actual, así como en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, la Colección Peggy Guggenheim y el Proyecto Meteoro/Escuelas de Oficios. Actualmente es Subdirectora de Programas Públicos del MUAC.

—
A researcher and pedagogical curator, she has a Doctorate in Contemporary Philosophy from the Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). She is a founding member of the Plataforma Arte-Educación [Art-Education Platform] (PAE) and has worked as a pedagogical curator for the 4th edition of the BBVA Bancomer-MACG Contemporary Art Program, as well as for the Museo Tamayo Arte Contemporáneo, the Peggy Guggenheim Collection and the Proyecto Meteoro/Escuelas de Oficios. She is Deputy Director of Public Programs at MUAC.

Américo Castilla

Fue Secretario de Patrimonio Cultural de Argentina (2016), y director nacional de Patrimonio y Museos de la Argentina (2003-2007); entre otros cargos. De sus publicaciones destaca *El Museo en Escena: política y cultura en América Latina* (Paidós, 2010). Como artista visual representó a Argentina en las bienales de São Paulo y París. Actualmente es profesor honorario de School of Museum Studies, University of Leicester, y desde 2013 es director académico del Laboratorio TyPA en gestión de museos y de El Museo Reimaginado. Encuentro de Profesionales de Museos de América.

—
He was Secretary of Cultural Heritage (2016); Argentina's National Director of Heritage and Museums (2003-2007); and director of the Museo Nacional de Bellas Artes (2005-2007); among others. He is author of the *El museo en escena: Política y cultura en América Latina* (Paidós, 2010), among other publications. He represented Argentina as a visual artist at biennials in São Paulo and Paris. He is honorary professor at the University of Leicester's School of Museum Studies. Since 2013 he has been the academic director of the Laboratorio TyPA's Museum Management program and of El museo reimaginado. Encuentro de profesionales de museos de América.

David Fleming

Profesor de Historia Pública en la Liverpool Hope University, Reino Unido, desde 2018; y presidente de la Federation of International Human Rights Museums. Fue director de National Museums of Liverpool (2001-2018); presidente del comité de recursos y finanzas del ICOM (2011-2016); presidente de la U.K. Museums Association en diferentes periodos; y presidente de INTERCOM (2004-2010).

—
He is professor of Public History at the Liverpool Hope University, U.K. from 2018 to the present; and he is also the president of the Federation of International Human Rights Museums. He was director of National Museums of Liverpool (2001-2018); chairman of ICOM Finance and Resources Committee (2011-2016); president of U.K. Museums Association in different periods; and president of INTERCOM from (2004-2010).

João Guarantani

Diseñador por la Universidad Central St Martins, tiene una maestría en Estudios Críticos y Culturales por el Birkbeck College, University of London. Fue Gerente de Proyectos en British Council Brasil (2012), en donde tuvo a su cargo los proyectos de Artes Visuales y Museos para Transform, programa enfocado al fortalecimiento de las relaciones culturales entre Brasil y Reino Unido. Actualmente es Consejero de artes del British Council México.

—
Graphic Designer by Central St Martins University. He holds an MA in Cultural & Critical Studies from Birkbeck College, University of London. He was Arts Manager of the British Council Brazil, where he delivered the Visual Arts and Museums strands of Transform, a four-year cultural season strengthening links between Brazil and the U.K. Currently, he is Senior Arts Advisor of the British Council Mexico.

Yaiza Hernández Velázquez

Es directora y profesora de MRes Art: Exhibition Studies en la Central Saint Martins–University of the Arts London. Tiene una maestría en cultura visual y un doctorado en filosofía. Fue jefa de programas públicos del MACBA, Barcelona; directora del CENDEAC, Murcia; y comisaria del CAAM, Las Palmas de Gran Canaria. Su investigación se centra en las instituciones artísticas en un sentido amplio, como sedes cuya importancia es también filosófica y política.

—
She is director and lecturer of the MRes Art: Exhibition Studies at the Central Saint Martins–University of the Arts London. She has a master in Visual Culture, and she went on to complete a PhD at the Centre for Research in Modern European Philosophy. She was Head of Public Programmes at the MACBA, Barcelona; director of the CENDEAC, Murcia; and curator at the CAAM, Las Palmas de Gran Canaria. Her research focuses on art institutions understood in a broad sense as sites of political import.

Monica Hoff

Artista, curadora e investigadora. Es cofundadora del espacio *Embarcação*, en Florianópolis, Brasil. Entre 2006–2014 coordinó el departamento de educación y programas públicos de la Bienal del Mercosul, en Porto Alegre. Ha publicado: *Pedagogia no Campo Expandido* (2011), en colaboración con Pablo Helguera; *Manual para curiosos* (2013), con Sofía Hernández Chong Cuy, entre otras publicaciones.

—
Artist, curator and researcher. She is co-founder of the space *Embarcação* in Florianópolis, Brazil. From 2006 to 2014 she coordinated the department of education and public programs for the Bienal del Mercosul, in Porto Alegre. Her publications include *Pedagogia no campo expandido* (2011), in collaboration with Pablo Helguera; *Manual para curiosos* (2013), with Sofía Hernández Chong Cuy, among other publications.

Selma Holo

Directora del Fisher Museum of Art de la Universidad del Sur de California (usc); el Dornsife International Museum Institute (IMI); y el USC Pacific Asia Museum. Profesora titular de Historia del Arte. Holo se especializa hoy en el papel del museo en la sociedad y el tejido social. Cuenta con las siguientes publicaciones: *Oaxaca en la encrucijada* (Conaculta, 2010); *Más allá del Prado* (Akal, 2002); además de *Más allá de la taquilla* (MUAC, UNAM, 2008) y *Re-Mix* (University of California Press, 2016), las dos últimas en colaboración con Dr. Mari-Tere Álvarez y el LMI.

—
She is director of the Fisher Museum of Art de la Universidad del Sur de California (usc); of the Dornsife International Museum Institute (IMI); and the USC Pacific Asia Museum. She is a full professor of Art History. Holo's specializes now on the role of museum in society and in the social fabric. Her publications are: *Oaxaca at the Crossroads* (Smithsonian Press, 2004); *Beyond the Prado* (Smithsonian Press, 2002); and *Beyond the Turnstile* (Altamira Press, 2009) and *Re-Mix* (University of California Press, 2016), both in collaboration with Dr. Mari-Tere Álvarez and the LMI.

Fabiano Kueva

Artista y curador. Miembro de varios colectivos como Ciudad Modelo (2016). Ha desarrollado proyectos de investigación, exhibición y pedagogía en museos, espacios públicos y contextos comunitarios; transmisiones radiales experimentales por aire, satélite y web. Tiene varios discos, libros y artículos publicados. Ha participado en la X Bienal de la Habana (2009); la II Bienal de Montevideo (2014) y la 56ª Bienal de Venecia (2015).

—
Artist and curator. He is a member of some collectives as Ciudad Modelo (2016 to the present). He has developed projects in research, exhibition and pedagogy in museums, public spaces and community contexts, as well as experimental radio broadcasts via traditional airwaves, satellite and the web. He was a participant in the X Bienal de la Habana (2009), the II Bienal de Montevideo (2014) and the 56th Venice Biennale (2015).
www.fabianokueva.net

Simon Knell

Profesor de la School of Museum Studies, University of Leicester, Reino Unido. Su investigación se enfoca en las culturas disciplinarias del museo. En los últimos años, se ha centrado en los museos de arte y la geografía de la historia del arte. Ha colaborado en publicaciones como *National Galleries: The Art of Making Nations* (Routledge, 2016). Su libro más reciente: *The Contemporary Museum* (Routledge, 2019).

—
Professor of the School of Museum Studies, University of Leicester, U.K. His research investigates the museum's disciplinary cultures. In recent years, has been focused on art museums and the geography of art history. He has collaborated in publications as *National Galleries: The Art of Making Nations* (Routledge, 2016). His most recent book: *The Contemporary Museum* (Routledge, 2019).

Roc Laseca

Doctor en Teoría del Arte y Prospectiva Cultural. Su ámbito de investigación se centra en la prevalencia del “pensamiento institucional” —aplicado al arte, la arquitectura y los museos, entre otros— en la creación y declive de comunidades contemporáneas. Desde 2013, es director de Los Encuentros Denkbilder, programa de cultura visual para la exploración del futuro institucional. Es autor de *El museo imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda* (2015).

—
Doctorate in Art Theory and Cultural Planning. His area of research focuses on the prevalence of “institutional thinking”—applied to art, architecture, and museums, among other things—in the creation and development of contemporary communities. Since 2013 he has been the director of Los Encuentros Denkbilder, visual culture program for the exploration of the institutional future. He is author of *El museo imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda* (2015).

William Alfonso López Rosas

Profesor, comunicador social, profesional en estudios literarios y doctor en la Línea de Historia del Arte del Doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Fue director del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (2003-2006). Cofundador del grupo de investigación Taller Historia Crítica del Arte y del grupo de investigación Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural. También es miembro de la Red Conceptualismos del Sur. Es autor de varios artículos y textos sobre historia del arte en Colombia.

Professor, social communicator, and professional in literary studies. He holds a doctorate in art history from the doctoral program in Art and Architecture at the Universidad Nacional de Colombia. He was director of the Museo de Arte at the Universidad Nacional de Colombia (2003-2006). He is a co-founder of the research group Taller Historia Crítica del Arte and of the research group Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural. He is also a member of the Red Conceptualismos del Sur. He is author of several articles and texts about the history of art in Colombia.

Suzana Milevska

Historiadora del arte y teórica de la cultura visual de Skopje, Macedonia. Es doctora en Culturas Visuales del Goldsmiths College en Londres (2006), e investigadora titular en la Universidad Politécnica de Milán (Polimi) para el proyecto Transmisión de Herencias Culturales Contenciosas con las Artes (TRACES) 2016-2018 de Horizonte 2020. Entre sus publicaciones se encuentran: *Gender Difference in the Balkans* (VDM Verlag, 2010), y editó *The Renaming Machine* (P.A.R.A.S.I.T.E. Institute, 2010) y *On Productive Shame, Reconciliation, and Agency* (Sternberg Press, 2016).

She is art historian and theorist of visual culture from Skopje, Macedonia. She holds a Ph.D. in Visual Cultures from Goldsmiths College in London (2006), and Principal Investigator at Polytechnic University Milan (Polimi) for Horizon 2020 project Transmitting of Contentious Cultural Heritages with the Arts (TRACES) 2016-2018. She published the book *Gender Difference in the Balkans* (VDM Verlag, 2010), and edited *The Renaming Machine* (P.A.R.A.S.I.T.E. Institute, 2010) and *On Productive Shame, Reconciliation, and Agency* (Sternberg Press, 2016).

Luis Gerardo Morales

Doctor en historia, es profesor en la Maestría de Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), y profesor invitado de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es profesor investigador y coordinador del departamento de historia de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).

—
He holds a Ph.D. in History, he is a professor in the Master's Program in Museology at the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (encrym), and a visiting professor in the Master's Program in Museology and Heritage Management in the Facultad de Artes at the Universidad Nacional de Colombia. He is currently a research professor and coordinator of the History Department at the Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).

Mariana Munguía

Socióloga por la Universidad de Guadalajara. Ha sido Directora Ejecutiva del Patronato de Arte Contemporáneo, A.C. (2015–2018); directora del espacio independiente de exposiciones Oficina para Proyectos de Arte (OPA), Guadalajara (2009–2011); directora del Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México, entre otros cargos. Actualmente es Coordinadora Nacional de Artes Visuales del INBAL, y forma parte del Consejo de Asesores de SOMA en México, y asesora diferentes proyectos artísticos independientes.

—
Received her degree in sociology from the Universidad de Guadalajara. She has served as Executive Director of the Patronato de Arte Contemporáneo, A.C. (2015–2018); director of the independent exhibition space Oficina para Proyectos de Arte (OPA), Guadalajara (2009–2011); and director of the Laboratorio Arte Alameda, among other positions. She is currently National Coordinator of Visual Arts for the INBAL, a member of the Advisory Board for SOMA in Mexico, and an adviser to different independent art projects.

Montserrat Narváez Naranjo

Historiadora por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora donde también realizó la especialización en Gestión del Patrimonio Cultural. Maestra en Museología por la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía (ENCRyM), especialista en Políticas Públicas Culturales por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) e investigadora de la Universidad de Columbia con sede en Nueva York para el proyecto Democracy Fighters.

—
She is a historian trained at the Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, where she also completed her specialization in Cultural Heritage Management. She holds a Master's degree in Museology from the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) and a specialization in Cultural Public Policy from the Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). She is a researcher for the project Democracy Fighters at Columbia University in New York.

Martina Santillan

Curadora y gestora cultural, maestra en Museum Studies por la University of Leicester, Reino Unido. Licenciada en Artes Pláticas en la University of the Arts, Filadelfia, Estados Unidos. Dentro de sus trabajos como curadora destacan *Changarrito en acción*, Museo de la Ciudad de México (2016-17), así como la coordinación del proyecto *Ciudad y conflicto* del Proyecto Changarrito (2015), entre otras. Co-fundadora, directora y curadora de la Galería MDF, proyecto independiente sin fines de lucro dedicado a la promoción y difusión de artistas jóvenes en la Ciudad de México.

—
Curator and cultural promoter, she holds a Master's degree in Museum Studies at the University of Leicester, United Kingdom. She received her bachelor's degree in Fine Arts from the University of the Arts, Philadelphia, USA. Her work as a curator includes *Changarrito en acción*, Museo de la Ciudad de México (2016-2017), as well as coordinating Proyecto Changarrito's project *Ciudad y Conflicto* (2015). Co-founder, director and curator of Galería MDF, an independent non-profit project dedicated to promoting and circulating the work of young artists in Mexico City.

Graciela de la Torre

Tiene una especialidad en Arte y Creatividad Infantil; fue becaria de la Fundación Getty en el programa Museum Management Institute, así como directora del Museo Nacional de San Carlos y del Museo Nacional de Arte. Es directora general de Artes Visuales de la UNAM que se encarga del MUAC, MUCA Roma y Museo Experimental El Eco.

—
She has a specialty in Art and Children's Creativity; she received a Getty Grant in the Museum Management Institute Program and has served as director of the Museo Nacional de San Carlos and the Museo Nacional de Arte (Munal). She is the UNAM's General Director of Visual Arts and is in charge of MUAC, MUCA Roma and Museo Experimental El Eco.

Sheila Watson

Profesora asociada de la School of Museum Studies, University of Leicester. Sus líneas de investigación incluyen museos nacionales, emociones en museos y sitios del patrimonio, así como patrimonio y comunidades. Entre sus publicaciones más recientes se encuentra "Emotional engagement in heritage sites and museums: Ghosts of the past and imagination in the present", en *A Museums Studies Approach to Heritage* (Routledge, 2018).

—
Associate Professor at School of Museum Studies, University of Leicester. Her research interests include national museums, emotions in museums and heritage sites and heritage and communities. Her most recent publications include "Emotional engagement in heritage sites and museums: Ghosts of the past and imagination in the present," in *A Museums Studies Approach to Heritage* (Routledge, 2018).

Cátedra Extraordinaria “William Bullock” en Museología Crítica

“William Bullock” Extraordinary Lecture Series of Critical Museology

Consejo Académico— Academic Council

Charles Esche
Van Abbemuseum
Titular—Chair

María García Holley
British Council México

Mariana Munguía
Coordinación Nacional
de Artes Visuales, INBAL

Graciela de la Torre
Museo Universitario Arte
Contemporáneo, UNAM

Marco Barrera Bassols
Fondo de Cultura Económica

Brenda Caro Cocotle
University of Leicester

Karen Cordero Reiman
Investigadora—Researcher

Miguel Fernández Félix
Museo del Palacio de
Bellas Artes, INBAL

Gabriela Gil Verenzuela
ENCRYM, INAH

Selma Holo
USC Fisher Museum of Art

Luis Gerardo Morales
UAEM/ENCRYM, INAH

Luis Vargas Santiago
Instituto de Investigaciones
Estéticas, UNAM

Organizadores—Organizers

Mónica Amieva
Subdirectora de Programas
Públicos—Deputy Director
of Public Programs, MUAC, UNAM

Julio García Murillo
Curador académico y coordinación
ejecutiva—Academic Curator and
Head Coordinator, MUAC, UNAM

Isabella Contreras
Alejandra Monroy
Coordinación operativa—Head
of Operations, MUAC, UNAM

Pamela Zúñiga
Gerente de Programas de Artes—
Arts Program Manager,
British Council México

Gerardo Cedillo
Coordinación Nacional
de Artes Visuales, INBAL

Agradecemos a Simon Knell de la University of Leicester, titular de la Cátedra en el periodo 2016–2019, así como a Edgardo Bermejo y João Guarantani del British Council México, asimismo a Magdalena Zavala. Nuestro agradecimiento se extiende a Julieta Giménez Cacho, Daniel Montero, Pilar Ortega y Rafael Sámano, consejeros durante la primera etapa de la Cátedra “William Bullock”.

—

We thank to Simon Knell from the University of Leicester, Chair of the William Bullock Lecture Series in 2016–2019, to Edgardo Bermejo and João Guarantani from the British Council Mexico, and to Magdalena Zavala. Our thanks extend to Julieta Giménez Cacho, Daniel Montero, Pilar Ortega and Rafael Samano, counselors during the first stage of the “William Bullock” Lecture Series.

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero

Secretaria—Minister of Culture

Edgar San Juan

Subsecretario de Desarrollo Cultural—Assistant Secretary of Cultural Development

Natalia Toledo

Subsecretaria de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura—Assistant Secretary of Cultural Diversity

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lucina Jiménez

Directora general—General Director

Dolores Martínez Orralde

Subdirectora general de Patrimonio Artístico Inmueble—Artistic Heritage Deputy Director

Mariana Munguía Matute

Coordinadora Nacional de Artes Visuales—National Visual Arts Coordinator

Lilia Torrentera Gómez

Directora de Difusión y Relaciones Públicas—Director of Publicity and Public Relations

Agradecimientos

Acknowledgments

British Council México

Kevin Mackenzie

Director General—General Director

João Guarantani

Asesor de Artes—Senior Art Advisor

María García Holley

Directora de Artes—Art Director

Pamela Zúñiga

Gerente de Programas de Artes—
Arts Program Manager

El British Council México, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradecen a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible esta publicación.

The British Council México, the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura and the Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wish to thank the people and institutions whose generous assistance made this publication possible.

Museología crítica: temas selectos.
Reflexiones desde la Cátedra William Bullock se terminó de formar el 24 de julio de 2019 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

Critical Museology: Selected Themes.
Reflections from the William Bullock Lecture Series Was designed by Periferia Taller Gráfico in July 24, 2019. Typeset in Jungka and Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario General—General Secretary

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez

Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Mtro. Javier de la Fuente Hernández

Secretario de Servicios a la Comunidad—Secretary
of Community Service

Dra. Mónica González Contró

Abogada General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante

Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre

Directora General de Artes Visuales · MUAC—General
Director, Visual Arts · MUAC

Con la finalidad de nutrir la aún incipiente bibliografía sobre la museología crítica en el ámbito iberoamericano, este volumen da cuenta de los debates que la Cátedra Extraordinaria “William Bullock” ha propiciado desde sus inicios acerca de estos temas. Estudiar los espacios museales, sus propósitos, políticas y funciones, como parte de la sociedad actual, hace visibles las tensiones y conflictos, así como los cruces culturales y los debates más relevantes que se gestan dentro del momento contemporáneo.

With the aim of contributing to the still emerging bibliography on critical museology in the Latin American context, this volume offers an account of the debates that the “William Bullock” Lecture Series has fostered around these themes since its origins. Studying museal spaces, their purposes, policies and functions as part of today’s society makes tensions and conflicts visible, along with the cultural encounters and most relevant debates that are being pursued in the contemporary moment.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL