

LA NUEVA IDENTIDAD DE LOS MUSEOS, A DEBATE*

*A Rufino Tamayo.
In memoriam.*

...No me gustan los museos... las ideas de clasificación, de conservación y de utilidad pública, todas ellas precisas y claras, tienen poco que ver con los placeres...
Paul VALÉRY (*Le problème des musées*)

...deslumbrados por el oro de los marcos... viendo pasar las imágenes, demasiado numerosas como para poder apreciarlas bien... la comitiva, ya cansada, perdiendo el respeto, arrastraba sus zapatos...
Emile ZOLÁ (*La Taberna*)

En un estudio clásico el sociólogo francés Pierre Bourdieu (*L'amour de l'art*) tomó como muestras museos europeos y demostró que solamente aquellos públicos que ya poseían una formación cultural previa, fundada en un entorno social y familiar favorable, continuaban visitando regularmente los museos después de haber terminado su ciclo escolar. Más aún, sostuvo que los museos, tanto en su morfología como en su organización, reforzaban en sus visitantes, contrariamente a sus funciones, sentimientos contradictorios: de pertenencia cultural o bien de franca exclusión.

El diagnóstico es claro. La función del museo, heredera de la museología clásica que provenía de la Revolución Francesa, se encuentra agotada. Este modelo había permanecido prácticamente inmutable hasta la primera mitad del siglo xx, como también lo había sido el mismo estrato social asiduo a vi-

* Sánchez Cordero, Jorge A., "La nueva identidad de los museos, a debate", *Revista Proceso*, México, núm. 1869, 25 de agosto de 2012.

sitas museísticas, con evidente exclusión de una parte significativa de la población inmersa en sus rémoras sociales y carente secularmente de elementos que le permitieran confrontarse con algunas ideas del conocimiento.

La crisis de la concepción museológica ha propiciado la búsqueda de una nueva identidad. Existen esfuerzos significativos en este orden para superar la definición adoptada hace tiempo por el Consejo Internacional de Museos (ICOM por sus siglas en inglés) que considera al Museo como una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con propósito de estudio, educación y deleitación, las evidencias tangibles e intangibles de las personas y de su ambiente.

Los esfuerzos se han multiplicado. La creación de un nuevo catálogo de términos museográficos, e incluso la redacción de un tesoro de museología por parte del Consejo Internacional para la Museología (ICOFOM por sus siglas en inglés e ICOFOM LAM para América Latina), son claros síntomas de una nueva concepción museológica.

De la crisis de la concepción museológica han surgido nuevas tendencias que se han desarrollado en el rizoma museístico y cuyo común denominador es una redefinición del museo. El ecomuseo, los museos comunitarios o la digitalización de imágenes —que representan solamente algunas de esas tendencias— se nutren de una nueva concepción museológica radicalmente distinta a los cánones clásicos.

El templo de las Musas

Difícilmente en el término Museo se puede encontrar el antecedente de la actual institución. El *Mouseion* griego en Alejandría —o “templo de las musas” fundado por Ptolomeo I Sóter a instancias de su consejero Demetrio de Falero— obedeció a una función diferente. La historia es conocida: la transferencia del *Mouseion* a Alejandría reforzó su carácter religioso y su vínculo con el poder real al que sus miembros debían sumisión. El conjunto de sus textos no refería la existencia de colecciones; restituyó empero el entorno en donde habría de predominar la memorización, el diálogo y la discusión.

El único vínculo con la concepción museística actual pudiera explorarse en el estudio y en la investigación, y en menor medida en la enseñanza. El estudio, más que en la discusión y en la retórica, se funda en la observación científica; el principio de la investigación, ya sea en humanidades o ciencias, se destacó como uno de los elementos constitutivos del museo actual.

Más semejantes a la concepción actual serían la pinacoteca de la Acrópolis ateniense, el tesoro ateniense en Delfos o incluso el Shoso-in, que se construyó a la muerte del emperador Shomu en el año 756 d.C. albergado en el templo Todaiji, en Nara, Japón.

Las primeras referencias del término Museo se tomaron del Digesto de Justiniano, que lo definía como “el lugar dedicado al arte, a la poesía y a la erudición”. Esta premisa “del lugar donde el sabio en su soledad, separado de los hombres, leía incesantemente libros”, se asemeja al *studiol* italiano, al *Mouseion* alejandrino o a tantos otros sitios: *studium, cabinetto, pendechion, cornucopia, galleria, cabinet d'étude...*, lugares de colección y de exposición, de estudio e investigación, donde se desarrollaban el diálogo y la retórica.

El culto de Cronos

El vínculo entre el museo y la colección se reinicia en el Renacimiento. La pretensión de colecionar y hacer públicas las colecciones se observó desde las épocas del Papa Sixto IV, quien le restituyó al pueblo de Roma los antiguos tesoros de bronce del Palacio de Letrán, fiel a una antigua tradición romana que se inicia con Marcus Vipsanius Agrippa, constructor del Panteón de Roma.

Agrippa le reprochó al emperador Augusto que las grandes colecciones permanecieran privadas y le pidió que se hicieran públicas. Un siglo más tarde, en la obra de Plinio El Viejo se describiría un Museo romano de esculturas.

Es en el Renacimiento donde se manifiestan los primeros atisbos de compilación y colección de artefactos culturales. Las obras pioneras en este orden son el *Musei Poetiarum*, de Lorenzo Legati, el *Museum Hermeticum*, de Lukas Jennis, y el *Museum Italicum*, del monje francés Jean de Mabillon. A su vez, en *El teatro de la memoria* de Giulio Camillo se delinean los primeros intentos para la transmisión del conocimiento a través de la exposición.

Pero es en la obra del belga Samuel Quiccheberg en donde se inicia la organización museística, sobre cuya base habría de desarrollarse la museología. Es precisamente sobre esta matriz que la Corona británica le compra a Hans Sloane su colección y funda en 1753 el Museo Británico. Con ello se inicia una reconcepción del espacio público y un sentido de perennidad del conocimiento universal que se propagaría con la Revolución Francesa.

Se trata de una concepción museológica que ya se había comenzado a arraigar en Europa con la colección Uffizi, hecha pública en 1591 en Florencia; con el Capitolino en Roma en 1748; con el Pío-Clementino en 1784 en el Vaticano; con los Museos de Dresden y de Kassel y de tantos otros que

recogen la tradición centroeuropea de los *Kunstkammern* (gabinetes de arte) y los *Wunderkammern* (gabinetes de maravillas) y, en Francia, en el preludio de la Revolución, con el efímero Museo de Luxemburgo.

La amalgama amorfa inicial entre el Museo y las colecciones tomaba la forma de un vínculo indisoluble: conservar para exponer, exponer para instruir, para deleitar, para favorecer la apreciación y la comprensión de la conservación patrimonial. Surgen pues las funciones primarias de los museos: la exposición, la conservación y la investigación de artefactos y textos, pero de igual manera la investigación científica, que se encuentra en los fundamentos de toda conservación y de exposición al público.

Es la Revolución Francesa la que sienta las bases de la museología contemporánea, cuyo modelo prevalece en los siglos XIX y XX. El Museo del Louvre se erigió en la antigua sede del poder real. Sus colecciones adquirieron en lo sucesivo el carácter de instrumentos de educación. Desprovistas de cualquier referencia de autoridad o de religión, absolutamente desacralizadas, representaban a una sociedad igualitaria y sin privilegios. Por su valor patrimonial y cultural, las colecciones estarían en lo sucesivo destinadas a instruir al pueblo; reservado a la aristocracia en el *Ancien Régime*, el museo se abrió al pueblo en una doble vertiente: física e intelectual.

Para entender la museografía contemporánea, el programa formulado por el francés Le Brun a fines del siglo XVIII resulta fundamental. Le Brun sostenía en sus *Reflexiones sobre el museo nacional* (1793) que el museo debía estar gobernado y administrado por expertos con suficiente capacidad técnica para apreciar la calidad de los originales, para emplear criterios adecuados en la restauración y suficientes conocimientos históricos acerca de los principales episodios del desarrollo histórico de la historia del arte.

Conforme a este postulado los expertos estarían en posibilidad de eliminar toda clase de subjetividades. El primado de las ideas de Le Brun creó la función del conservador museístico, que se erigiría en una figura fundamental en los siglos XIX y XX. Resulta evidente, empero, la pretensión elitista con un claro énfasis en la formación de las colecciones.

En efecto, el sentido de la excelencia artística debía, por tanto, corregir los excesos de una exhaustividad erudita, propios de museos y colecciones específicas, distinguiéndose así, de manera clara y desde un principio, entre la idea de un museo de calidad y excelencia y con evidentes intencionalidades estéticas, y la de un museo-archivo, considerado como centro de documentación y con un mayor interés en un discurso cronológico de finalidades muy vinculadas a lo pedagógico.

Sin negar ni uno ni otro modelo, las autoridades revolucionarias pretendían distinguir y especificar las funciones del Museo, al igual que diferenciar

los goces y satisfacciones que proporciona la contemplación estética, por un lado, y los innegables placeres de la erudición, por otro.

A las colecciones se les consideró inalienables y desprovistas de cualquier dominialidad privada, y albergadas en un espacio público para su guarda y custodia; el deber de dicho espacio era conservar este patrimonio y asegurar que, a través de las colecciones, las generaciones futuras pudieran instruirse y deleitarse.

Las nociones de los destinatarios de las colecciones y de este patrimonio cultural terminaron por sufrir una metamorfosis significativa; aquél se fundó en lo sucesivo sobre la memoria colectiva, que terminó por imponerse a las otras memorias. El patrimonio cultural, se sosténía, le pertenece a la nación, constituida por ciudadanos libres e iguales; libertad e igualdad que les aseguraba el acceso a ese patrimonio cultural.

La Revolución Francesa hubo de privilegiar la función del conservador museístico, figura fundamental en los siglos XIX y XX. El conservador/científico y el conservador/educador son dos perfiles que caracterizan a la concepción museológica de los siglos XIX y XX.

El paisaje museístico cambió desde los inicios del siglo XIX. Este movimiento trascendió a tierras americanas. En 1787, en Nueva España se organizó la Academia de las Nobles Artes de San Carlos, a semejanza de la Academia de San Fernando en Madrid; en 1792 el Seminario de Minería; en 1788 y 1793 el Jardín Botánico, y por último, en 1825, el Museo Nacional, ya en la época independiente.

En el siglo XIX la creación de museos fue sometida a los cánones clásicos. El ocaso de este siglo marca la primera gran metamorfosis museística proveniente de las ideas de la museografía estadounidense, que contribuyeron a cimentar el museo contemporáneo. Las ideas de George Brown Goode, secretario del Smithsonian (1855), continuador de las ideas de Henry Cole, director del museo *Victoria and Albert* en Londres, resultaron fundamentales. Su óptica estuvo gobernada por la formación científica del museo: el museo debía ser la institución dedicada a la preservación de artefactos que ilustraban los fenómenos de la naturaleza y de la creación humana que contribuían al desarrollo del conocimiento y de la cultura.

La educación se constituyó como una de las prioridades de los museos estadounidenses: el de Filadelfia (1786) y el Metropolitano (1870) de Nueva York consideraron a la educación popular como una de sus funciones primarias.

La evolución museográfica obligó a partir de entonces a establecer una diferencia de principio entre el museo técnico y científico y el museo de arte. Este último no consistía en una colección de artefactos abstractos ilustrados con ejemplos didácticos y educativos, como en el caso del técnico y científico,

sino en una colección de objetos de arte concreto, valiosos por sus cualidades estéticas, dominados por ideas y concepciones que exigían una interpretación.

El artefacto cultural se colecciona fundamentalmente por su calidad artística, que hace del Museo un espacio público dedicado a la aprehensión sensible o al conocimiento apreciativo. Así, el espacio que rodea a una pintura en un museo de arte, sostendría el erudito francés Henri Focillon, equivale al silencio que rodea a la música, en tanto que los museos de técnica y ciencia cobraban importancia en el terreno de la investigación científica. La difusión de la ciencia se convirtió en esa forma en un vector didáctico; había que reseñar, no enseñar.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el paisaje museístico se enriqueció sensiblemente, en tanto que las concepciones iniciales del Museo sufrieron importantes y vertiginosas mutaciones: la noción se hizo extensiva a tesoros religiosos, jardines botánicos y zoológicos, acuarios, galerías de exposiciones de bibliotecas públicas, parques naturales científicos y educativos, entre otros muchos. Sus funciones primarias se delimitaron: conservación, estudio, educación y delectación. En lo sucesivo la noción de Museo siguió sometida a una expansión constante.

La ruptura

El movimiento contestatario sin precedentes que se gestó en la década de los sesenta socavó la función educativa del Museo, toda vez que la realidad de la época negaba de manera rotunda su efectividad. Las clases populares habían quedado totalmente excluidas de estos espacios al no identificarse en ellos ni sus raíces ni su cultura. En este contexto, la función educativa del Museo resultaba ser una quimera.

A lo anterior habría que agregar los postulados de la escuela checa, fundada por Zbynek Stránský, sobre una nueva concepción museográfica que determinaron los fundamentos del INCOFOM: la museología preexiste al Museo; el Museo no es sino una de sus múltiples formalizaciones.

Con el desarrollo de la informática y de la comunicación, las colecciones museísticas se pueden transferir a nuevos sustitutos, como las imágenes virtuales puestas a disposición de la consulta pública. El Museo adquiere con ello una doble vocación: universal y enciclopédica. En esta tendencia el Instituto Nacional para el Legado Cultural del Museo Nacional de Tokio llega al extremo de inducir toda una visita virtual de remplazo del templo de Horyuji y de sus pinturas murales del siglo XI en consorcio académico con la editorial Toppan.

Por lo demás, la diferencia entre los elementos de naturaleza material y los de índole inmaterial de las colecciones se atenúa hasta desvanecerse y las funciones primarias del Museo se decantan: exploración e identificación, preservación, investigación, comunicación y educación.

Una revolución copernicana...

A la novena conferencia del Consejo Internacional de Museos (ICOM por sus siglas en inglés) celebrada en Grenoble, Francia, en 1971, le sucedió una memorable mesa redonda, celebrada en Santiago de Chile en 1972, auspiciada por la UNESCO. En ésta se discutió la forma en la que los elementos museísticos permiten participar en la formación de la conciencia comunitaria y propiciar cambios estructurales en las comunidades. Tras este encuentro siguieron otros muchos foros. Las declaraciones de Quebec y la de Calgary dan cuenta de ello.

Se identifica en este esquema una evidente y compleja metamorfosis, de continente y contenido, respecto del Museo. En lo que atañe al contenido, mutaciones importantes se manifestaron en cuanto al acceso a las colecciones y a su pertenencia. Conforme a los cánones clásicos, el centro de gravedad resultaba ser la colección, y los demás elementos museísticos gravitaban a su alrededor.

Por efectos de esta revolución copernicana el centro de gravedad se desplaza a los destinatarios en cuya órbita gravitan los artefactos culturales. La transformación del concepto mismo de colección y de función educativa del Museo hace que se le atribuya más importancia al significado del artefacto cultural que a su originalidad.

Esta metamorfosis permite vigorizar las funciones museísticas a través de la incorporación de reproducciones, digitalizaciones y otras formas de sustitución de artefactos originales que hacen más eficaz su función didáctica. El análisis parte de un público asistente heterogéneo, carente de uniformidad, polivalente, equívoco, con una multiplicidad de intereses, no formado ni preparado para su incursión al Museo.

Los museos comunitarios

En la sucesión de estas innovaciones, con fundamentos diferentes al de las concepciones tradicionales del Museo, emerge un nuevo concepto: el de museo comunitario y el ecomuseo, como los lugares más aptos para el consumo

cultural de un público a la vez amplio y diferenciado que el gran museo de la tradición decimonónica.

Son estos museos, provistos de colecciones de patrimonio cultural material e inmaterial, los que pueden reafirmar la identidad cultural de las comunidades; identidad que, como un hilo conductor, le da continuidad a la vida comunitaria. Esta identidad cultural está muy lejos de permanecer inmutable; su riqueza radica precisamente en su evolución generacional.

En la década de los setenta, en el Instituto Nacional de Antropología e Historia se crearon dos proyectos experimentales: La Casa del Museo, a cargo de Mario Vázquez Ruvalcaba y Myriam Aguirre Quan, que duró ocho años y es el germen de los museos comunitarios mexicanos; y otro de naturaleza educativa encabezado por Iker Larrauri, que se reprodujo en todo el territorio nacional.

Al Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos le sucedió el Programa Nacional de Museos Comunitarios, cuyo propósito era vincular los espacios museográficos y sus experiencias con las comunidades. Ahora el nuevo caleidoscopio museográfico mexicano revela un ánimo de comunicar el patrimonio cultural como un contrapeso al modelo que les ha sido impuesto, para arraigarlo como la propia identidad de la comunidad.

En los cenáculos internacionales, por su parte, emergió en 1985 un movimiento que propugnaba una nueva museología. Lo encabezó en Francia Georges Henri Rivière y Hugues de Varine; en Québec Pierre Maynal, y en México Mario Vázquez Covarrubias, Miriam Arroyo Quan y Cuauhtémoc Camarena, entre otros muchos. Después de un sinnúmero de vicisitudes, en el país se formó la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos y varias Uniones Estatales, y en América Latina la Red de Museos Comunitarios.

La nueva museología

Los propósitos de la nueva museología son claros: transformar el vínculo lineal tradicional que domina las visitas museísticas pasivas y banales; busca darle al conservador/científico y al conservador/educador, propios de los cánones clásicos, una nueva orientación. Se trata de implementar una función conjunta: la de la comunicación museística que considere que la creación de significado se encuentra en constante evolución y que no debe soslayar la interacción permanente con públicos cuyos intereses y cultura son diversos.

La nueva museología postula que los artefactos culturales deben ser exhibidos y explicados de manera que permitan su interpretación, y que vinculen

el pretérito con temas y debates culturales actuales. Esta revolución copernicana aboga por colocar al visitante, con pertenencia a culturas diferenciadas, en el centro de las preocupaciones del Museo.

La nueva concepción museológica diferencia entre la colección y las exhibiciones. En éstas, el museo está obligado a definir el propósito de la exhibición, su discurso y el tono de la misma. El museo no expone colecciones; expone conceptos y temáticas a través de los objetos de las colecciones. El patrimonio del museo no necesariamente está constituido por objetos o monumentos del pasado; está constituido por ideas, por conceptos, por investigaciones, por elementos que favorecen la contemplación estética del pasado y del presente, que se estiman valiosos.

La conservación de los artefactos culturales como testigos materiales es subsidiaria de los objetivos citados. Esos objetos que integran las colecciones requieren de una nueva zona de aproximación para su conocimiento y para su aculturación, que no es sólo estilístico y de análisis formal o estético, sino también organizativo y clasificatorio.

La crisis museológica ha demostrado que el museo requiere de un discurso coherente con una multiplicidad de posibilidades que sea capaz de estimular sentimientos de pertenencia cultural en públicos diferenciados. Este debe ser el valor de política cultural representativo de todo museo. El énfasis, más que en la colección, se encuentra en sus destinatarios. La exposición diacrónica que trata de estructurar y construir la memoria del pasado ha sido abandonada por una ordenación más compleja del artefacto cultural que responda a ese propósito.

La nueva concepción museológica propone acompañar al visitante en su incursión al museo con un discurso argumentativo y desarrollado en el que el artefacto cultural sirva de soporte; esta es la ruptura con la concepción clásica del museo.

La concepción quasi religiosa de Malraux (*Le Musée imaginaire*) de una auto-revelación en el encuentro con el artefacto cultural, sencillamente no se sostiene. Las ciencias sociales han demostrado que los códigos culturales se aprehenden: la iniciación, la formación y los entornos socioculturales museísticos resultan indispensables para acceder a la interpretación del artefacto cultural. La *musealidad* debe en lo sucesivo constituirse en un espacio de invención social, de un vector de creación de memoria, de debate y de expresiones críticas.