

ABSTRACT: The problem of the ethics of the museums in a panorama of cultural globally - a perspective regional Latin-American - studies as the logic of the market it acts on the system of museums. The tendency of the art museum now consists of legitimating the great exhibitions, with true shows of mass communication. The museum should be compatible with its institutional transformation as cultural instrument, developing the research and the critical transmission of its content.

KEY WORDS: Cultural memory, museums of arts, market of arts.

RESUMO: El problema de la ética museológica y globalización cultural - una perspectiva subregional latino-americana - trata de como la lógica de mercado actúa sobre el sistema museístico. La tendencia del museo de arte hoy día consiste en legitimar grandes exhibiciones, como verdaderos espectáculos de difusión masiva. El museo debe ser compatible con su autotransformación institucional como instrumento cultural, desarrollando la investigación y transmisión crítica de los contenidos museísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Memoria cultural, museos de artes, instituciones museográficas, mercado de artes.

GABRIEL PELUFFO

Ética
museológica
y
globalización
cultural
- una
perspectiva
subregional
latino-
americana



El museo ha conquistado, hoy día, una amplia convocatoria dentro de públicos variados, atrayendo el discurso tanto de ideologías progresistas como conservadoras, ya que su indiscutido prestigio hace converger en él distintos sectores e intereses sociales.

Por un lado es objeto de atracción por parte de las tendencias tradicionalistas y etnocéntricas, ya que el museo se presenta como uno de los ámbitos capaces de resistir las transformaciones culturales dada su capacidad histórica para descontextualizar y fetichizar sus contenidos. Pero por otro lado, se presenta también como instrumento útil para el pensamiento renovador en esa materia, ya que es capaz de acompañar críticamente aquellas transformaciones, desarrollando sus múltiples posibilidades de comunicación con el público y de inserción en políticas culturales dinámicas.

La práctica museística en nuestros países, si bien está presionada por las reglas de juego del museo "global", está también sujeta a las condiciones sociales y culturales del "enclave" regional, heredera de una tradición que nace con la configuración de los Estados nacionales en el siglo XIX. Dicha práctica vive hoy día la necesidad de representar imagina-

rios colectivos nuevos, trasterritoriales y transculturales, apremiada, además, por las exigencias de actualización y competitividad impuestas por los modelos metropolitanos. Pero estas necesidades apremiantes aparecen cuando todavía esos países no han podido procesar ideológica ni museológicamente su propia crisis de identidad - crisis de las viejas hegemónicas culturales internas reconvertidas hoy en un complejo mapa de diversidades - y cuando aún predomina en ellos el peso de una tradición que se inicia en el concepto decimonónico de Museo Nacional.

Para la historiografía especializada, tanto como para las políticas de gestión en materia museística, el sujeto ya no es el "museo imaginario" de la modernidad, construido en función de la mirada desde un único centro, sino que el sujeto son los "imaginarios del museo", es decir, las diversas construcciones culturales e identitarias que el museo es capaz de producir a partir de su colección y de su concepción institucional.

ENTRE LA MEMORIA Y LA MODERNIZACIÓN

En Europa, desde el siglo XVIII, el museo ha respondido en gran parte al deseo de consagrar el pasado en el



presente (sobre todo a instancias del pensamiento romántico), y de preservar a ambos de la devastación histórica que resultaba del nuevo ritmo de mudanzas culturales y tecnológicas impuestas por la modernidad.

Para América Latina, en cambio, el origen del museo no tiene un énfasis preservacionista. Es un gesto fundacional destinado a definir un imaginario nacionalista, es decir, destinado a construir un modelo. Surge al mismo tiempo que se introduce el pensamiento positivista y que los métodos taxonómicos transforman las colecciones etnográficas regionales en episodios científicos dirigidos al autoconocimiento.

Andreas Huyssen (1) observaba, recientemente, que el museo europeo del siglo XIX situaba su conflicto cultural entre la necesidad de olvidar y el deseo de recordar, es decir, entre el impaciente impulso innovador y el arraigado deseo conservador.

Para el caso de los países latinoamericanos haría falta invertir los términos y decir que en el origen del Museo Nacional no está tanto la necesidad de olvidar sino el deseo de olvidar (ya que éste era el tropos de una intelectualidad urbana y de una clase política que deseaban olvidar el pasado "bárbaro" de los grupos indígenas, del caudillismo rural y de las revoluciones agraristas, para pensar

en un progreso de cara a Europa), así como no lo mueve el deseo de recordar sino la necesidad de recordar (aún contra el deseo) ya que la única manera de forjar un futuro sobre la base de un imaginario nacional era asumir el pasado como un *totum*, en su complejidad y contradicción.

En este sentido, la coagulación de una museística histórico-política - una "museopatria" como la llama Luis Gerardo Morales (2) - se gesta lentamente desde dentro de este proceso signado por el pensamiento positivista y liberal. Por lo tanto, su acervo no consiste únicamente en un relicario de la identidad patricia, sino que consiste también - y quizá fundamentalmente - en un acto de diferenciación que supone apropiarse del "otro" y exhibirlo. Pocos casos más dramáticos, en la región rioplatense, que la incorporación realizada al acervo del Museo de la Plata de los caciques indígenas vivos, que sobrevivieron a la campaña militar del General Roca.(3)

Estos hechos demuestran que en el inicio del museo americano hay, sobretudo, una necesidad de construir el espacio de lo nacional (aún al precio del otricidio), antes que una mera necesidad de preservar determinados objetos. No lo mueve tanto el propósito de "rescatar" un objeto pasivo antes que sea absorbido por la historia, sino la necesidad de cons-



truir un sujeto imaginario activo, en el promisorio acontecer de las nuevas nacionalidades.

En los Museos de Bellas Artes surgidos en América Latina a principios del siglo XX, aquella idea del museo al servicio de un imaginario fundacional (esencialmente estático) incorpora un concepto nuevo: el del museo portador de un ideal de modernidad (esencialmente dinámico), encargado de establecer, desde entonces, los vínculos históricos más estrechos con el modelo eurocéntrico de "museo universal" y con sus pautas estéticas e ideológicas en permanente renovación.

La Bienal de San Pablo (acompañada, en los años sesenta, por algunas experiencias de micro-escenarios de arte "internacional" en la región; como fue el caso del Instituto Di Tella en Buenos Aires y el Instituto General Electric en Montevideo) constituye quizá el primer gran impacto regional de la globalización económica y cultural de postguerra en la escena artística y en el orden museográfico tradicional. La Bienal instala en la región un mega-show de arte internacional apoyado en capita-

les industriales, permitiendo el conocimiento directo de verdaderos mitos del arte contemporáneo. En un juego paralelo, algunos Institutos culturales rioplatenses operan con programas y estructuras para-museales, procurando tanto la divulgación masiva de los nuevos códigos estéticos "universales", como la concertación estratégica del arte con los intereses del comercio y la industria transnacional.

Estos hechos, fueron el resultado directo de una nueva etapa que se puso de manifiesto en el proceso de globalización, es decir, de un cambio cualitativo en la presión creciente ejercida por los mercados industriales centrales sobre sus estribaciones

periféricas. Pero al mismo tiempo, esos escenarios contribuyeron a debatir públicamente la posibilidad de democratizar la experiencia estética y de cuestionar las estructuras museísticas existentes, asuntos planteados también desde el polo políticamente opuesto en el que operaban los grupos de izquierda bajo el común denominador de "el arte en la calle", el arte "fuera del museo".

Los museos históricos y etnográficos se encuentran ante la necesidad de revisar sus respectivos proyectos de significación regional, al haber entrado en crisis los fundamentos programáticos que fueron su base en el siglo XIX...



Mas allá de las peculiaridades que hayan asumido los cambios de la actividad museística en los distintos países del área durante la década del setenta y parte de la siguiente, lo cierto es que, en el correr de los años ochenta, a partir del debilitamiento de los gobiernos militares y de las sucesivas restauraciones democráticas en la región, el panorama institucional de los museos pone al descubierto dos grandes áreas de conflicto y transformación:

- por un lado el área de los museos históricos y etnográficos (cuyos casos mas representativos operan, por lo general, en la órbita del Estado);

- por otro lado el área de los museos de arte, que comprende un buen número de museos importantes privados y algunos museos singulares de administración estatal, éstos últimos generalmente continuadores de los museos de Bellas Artes fundados a principios de siglo.

Los museos históricos y etnográficos se encuentran ante la necesidad de revisar sus respectivos

proyectos de significación regional, al haber entrado en crisis los fundamentos programáticos que fueron su base en el siglo XIX: en el primer caso, la crisis de la nación y, por lo tanto, de su imaginario fundacional; en el segundo caso, la crisis del museo como lugar preferencial de investigación y de producción de conocimiento científico.

Por su parte, los principales museos de arte, aunque partieron del tronco común de la museología nacionalista en el siglo XIX, se encuentran ahora virtualmente desprendidos del resto de las instituciones museográficas, ya que su papel simbólico como factores de "modernización" cultural los ha colocado en una situación de creciente exigencia por parte de los circuitos internacionales y de sus mecanismos "centrales" de legitimación. Este hecho ha provocado, por otro lado, que esos museos de arte vieran relativamente disminuidas sus posibilidades de llevar a cabo una renovación del proyecto cultural específico a escala regional.

El modelo museístico construido en base a un concepto de identidad cultural que buscaba la integración social bajo un sólo signo galva-



nizador (ya fuera el de la etnicidad, el de la nacionalidad, el de la modernidad o el de la contemporaneidad), se ha mantenido en estos países con pocas alteraciones a lo largo del tiempo, a pesar de que se transformaron hoy radicalmente las coordenadas culturales originales.

Muchos de estos museos "estáticos" (particularmente los históricos y etnográficos) parten de un concepto de identidad cultural falso, de un concepto de identidad etnocéntrico, congelado en el tiempo; cuando la identidad tiende a ser hoy pensada como una construcción imaginaria (y por lo tanto ideológica) en permanente transformación.

Paradójicamente, esta suerte de desmantelamiento ideológico que padece la museografía regional, esta carencia de proyectos propios que contribuyan a las nuevas necesidades de conocimiento crítico y de integración social, está inserta, sin embargo, en una situación histórica favorable para crearlos.

Esto nos conduce al problema de qué sucede con las colecciones museísticas en tiempos de globalización cultural y de revalorización críti-

ca de las problemáticas regionalistas y particularistas.

El museo histórico o etnográfico tradicional, basado en la posibilidad de mirar el pasado desde un presente "moderno", es decir, desde un presente concebido como punto de llegada culminatorio de las etapas históricas precedentes, ha sido incapaz de extender su "materia museable" hacia un tiempo actual conflictivo, donde la historia y la etnografía deberían rendir cuentas del impacto dialógico que la globalización ha tenido tanto en el campo de los imaginarios nacionales como en el campo de los nuevos cotidianos contruídos sobre la base de múltiples hibridaciones.

Son museos dedicados a pontificar una descripción casuística y abstracta de la fundación nacional (actualmente convertidos en indescifrables depósitos de objetos y documentos), o una descripción antropológica de situaciones no involucradas con la complejidad del presente.

En 1986, el arquitecto y culturalólogo argentino Jorge Hardoy (4) expresaba su preocupación en este sentido:



"si la visita a un museo del pasado me llena de dudas, qué decir cuando recorro a uno de los muy pocos museos que intentan mostrar algún aspecto seleccionado de las sociedades actuales... Es como si los museólogos, al concentrarse en el rescate de las piezas del pasado, tuviesen miedo de ampliar, e incluso procurasen eludir, las complejidades de las sociedades contemporáneas".

Por otra parte, la renovación y la vitalidad de este tipo de museos (históricos, etnográficos, de comunidad, etc.) depende de la existencia de políticas culturales estructuradas y financiadas, ya que, sus desventajas frente al museo de arte para ofrecer "el gran espectáculo", suele convertirlos en empresas desestimables para la mayor parte de los patrocinios privados. De esta manera la lógica de mercado actúa discriminatoriamente, también, sobre el sistema museístico.

MUSEO Y LÓGICA DE MERCADO

La tendencia marcada hoy día por la museografía "central", cuyo paradigma es el museo de arte, no

consiste tanto en promover un paciente trabajo dialógico (educativo y receptivo) entre diversos tejidos culturales de una región, sino en legitimar grandes exhibiciones concebidas como sofisticadísimos espectáculos de consumo académico y de difusión masiva. Se enfatiza sobre todo la lógica de la escenificación museal, con lo cual todas las funciones propias de la institución (investigación, difusión, coordinación, etc.) se ponen al servicio de aquélla, y el museo corre el riesgo de sustraerse cada vez más a una acción participativa y plural sobre su propio medio social.

La carencia de proyectos museísticos a nivel regional, impide asumir en forma programática un *concordatio* táctico con el capital privado, lo cual sólo podría llevarse a cabo teniendo establecidos los objetivos culturales del museo con independencia de las finalidades últimas del mercado.

Pasada la etapa de fuerte reivindicación patrimonialista que culmina en la región durante los años ochentas, la creciente importancia que comienza a asumir en América Latina la planificación de políticas culturales y urbanas abre, hoy día,



nuevas oportunidades a las estrategias museográficas regionales.

El desafío consiste en que aquéllas políticas sean capaces de asignar a estas estrategias, finalidades concretas en el marco de la producción e intercambio de conocimientos, y en el marco de una integración social basada en la potenciación de las diferencias culturales. A partir de estas macro-propuestas programáticas sería posible recurrir a la infraestructura de los mercados instalados y a la oferta económica del capital privado.

A pesar de todo, esta etapa histórica permite pensar en llevar a la práctica micro experiencias de museos que sean capaces de estar dialécticamente conectadas entre sí y al sistema "central". El museo, a la vez que actuaría como receptor de otros discursos culturales, oficiaría como un espejo crítico y transformante del propio imaginario social en el cual se inscribe.

El problema es poder desarrollar una experiencia museística regional o comunitaria para la cual los objetivos de producción de conoci-

miento, de legitimación estética, de integración social y de transformación crítica de los imaginarios colectivos, sean fines en sí mismos.

Es decir, el problema es llegar a comunicar esa experiencia más allá de la viabilidad mercadológica del evento, solamente en función de la viabilidad de utilizar al sistema mu-

Hoy no sólo se trata de conservar, sino también de compartir y problematizar las colecciones.

seístico como instrumento de conocimiento intercultural.

No puede ignorarse, en este sentido, que existe

una estructura concéntrica de poder en el sistema internacional de los museos, de modo que tiende a reiterarse, en esos circuitos, la norma vigente para otros: los desequilibrios introducidos por la globalización, la descentralización y la pluralidad cultural se compensan mediante una fuerte redistribución del poder, y mediante nuevos mecanismos discriminatorios. Esa lógica concéntrica del poder tiende a privilegiar financieramente y a relacionar entre sí, sólo instituciones museísticas de primer nivel desde el punto de vista de la infraestructura tecnológica, del valor "internacional"



de sus colecciones y del ejercicio de la sofisticación escénica. Se corre el riesgo de que este proceso, vaya acompañado del desfasaje y del deterioro cada vez mayor de aquéllos otros museos imposibilitados de insertarse en el sistema, ya sea por dificultades estrictamente económicas o porque, además, opten por dar prioridad, con sus escasos recursos materiales, a una tarea cultural que atienda, sobre todo, las necesidades productivas, discursivas y críticas del enclave regional.

PROBLEMATIZAR LAS COLECCIONES

Más allá de sus exhibiciones y eventos temporarios, más allá de sus tareas educativas, de intercambio y extensión, el museo se caracteriza por poseer una determinada colección.

El aumento y la preservación de la colección ha sido el sentido y el origen de los museos, ya que las demás actividades de corte científico o académico, así como sus programas de difusión, se realizaron en un principio sobre la base del capital cultural constituido por la colección.

Hoy no sólo se trata de conservar, sino también de compartir y problematizar las colecciones.

La ética museística supone una práctica de la conservación muchas veces puesta en peligro, en nuestros países, por la falta de recursos económicos, humanos y tecnológicos. Pero esa misma ética supone, también, una práctica cultural tendiente a problematizar las colecciones, es decir, tendiente a cuestionar los significados heredados y a producir nuevas lecturas de los viejos acervos.

Este doble papel, constituye el mayor desafío ético de nuestra museológica actual. Un desafío que a su vez encierra otros, en la medida que su instrumentación práctica supone cambios de mentalidad en las políticas museísticas y una flexibilización de sus estrategias institucionales.

¿Porqué los museos de historia constituyen discursos clausurados en el siglo XIX, que no sólo no renuevan sus formas de presentación y de transmisión cultural, sino que tampoco extienden sus contenidos hacia el siglo XX con las complejas experiencias histórico-culturales que este siglo encierra aún a nivel regional o local?



¿Porqué son museos dedicados a pontificar hechos y personajes puntuales, en una concepción casuística y abstracta de la fundación nacional?

No sólo los museos etnográficos y de historia necesitan cuestionar su antiguo discurso cerrado sobre sí mismo; también los museos de arte necesitan confrontar el pasado con el presente, provocar en el espectador nuevas lecturas del pasado, proporcionarle elementos para construir su propio discurso sobre el "mirar", su propia manera de construir críticamente los códigos estéticos heredados, mediante la confrontación del acervo con exposiciones temporarias actuales, organizadas en guiones especialmente pensados en ese sentido.

Esta posibilidad supone abordar nuevas narrativas de la historia del arte desde perspectivas plurales y "marginales".

El museo no es neutro (no es un "reflejo" de la realidad) sino que es siempre un discurso sobre los objetos, aún en aquéllos casos en que se pretende la neutralidad bajo la idea de que "los objetos hablan por sí solos", lo cual constituye un equívoco muy evidente en los museos de his-

toria y de ciencias en general, aunque menos evidente, por su poderosa tradición, en los museos de arte.

En este sentido, uno de los objetivos de las exhibiciones del museo debe ser poner en evidencia esa relatividad discursiva, "descubrir" sus fundamentos ideológicos a través del propio guión museístico. Esto supone operar con distintas estrategias entre las cuales cuentan, por un lado, las tendientes a sistematizar, adaptando a cada circunstancia, los más diversos recursos comunicativos capaces de provocar la pluralidad de lecturas en el espectador, y por otro lado, las tendientes a permitir el recambio periódico de los sujetos que determinan cada discurso, es decir de los guionistas o curadores de las exposiciones.

EL MUSEO COMO INSTRUMENTO CRÍTICO Y EPISTEMOLÓGICO

Hoy día parece ser más que nunca necesario, especialmente para las naciones latinoamericanas, recuperar la autonomía de un proyecto cultural para el cual el autoconocimiento, la autolegitimación estética, la



integración social y la transformación crítica de los imaginarios sociales, sean fines en sí mismos.

Es necesario repensar para qué y para quién las colecciones del museo. Qué discursos desarrollar con esas colecciones buscando alternativas al modelo hegemónico de “museo global”, un modelo que busca aproximar el museo y el shopping como espacios rituales de fetichización.

El problema no consiste solamente en preguntarse de qué manera la globalización afecta al museo, sino que, en términos operativos, la pregunta debería formularse a la inversa: cómo responde el museo a las nuevas exigencias y expectativas del “sujeto global” cuyo perfil está siendo moldeado fuera de los límites históricos, geográficos y culturales dentro de los que opera la institución museo como tal.

El museo tiene allí reservada una importante función como articulador interétnico, es decir, como espacio en el cual se reconocen y se relacionan las identidades colectivas para facilitar los procesos de integración social macro y micro regionales, antesala indispensable

para otras integraciones a escala global.

Es en este marco que el museo debe ser pensado como un espejo crítico y transformante de la comunidad (sin descuidar sus nexos con la región y el mundo), abriendo una perspectiva contestataria respecto al lenguaje y a los métodos del “museo global”.

Con relación a esta imagen del museo como “espejo” crítico, “infiel”, Marta Dujovne hace el siguiente comentario:

“Cuando visito el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires la imagen que me devuelve es la de un álbum de estampitas de héroes, rígidas y estereotipadas, como las que aparecían décadas atrás en las revistas infantiles. Don Ramón del Valle Inclán, el gran escritor español enfrentando, como toda la generación del 98 con la decadencia de su país, proclamaba que había que enviar a los héroes clásicos a pasearse por el Callejón del Gato, donde los espejos cóncavos devolvían, totalmente deformada, la imagen de los paseantes.”(5)

En este momento de revisión crítica de nuestro pasado y de dificultades ideológicas para construir



una imagen futura de nosotros mismos, sería bueno hacer pasar a nues

tras colecciones museísticas por el Callejón del Gato.



NOTAS

- ¹Andreas Huyssen. "Escapando da Amnésia". Revista do Patrimônio. Núm. 23. Río de Janeiro, Brasil, 1994.
- ²Luis Gerardo Morales. Orígenes de la museología mexicana (1780-1940). Univ. Iberoamericana. México, 1994.
- ³Marta Dujovne. Entre musas y musarañas. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1995. p.116.
- ⁴Jorge E. Hardoy. Conocimiento popular y museos. Manuscrito mimeografiado. Buenos Aires, Julio de 1986.
- ⁵Marta Dujovne. Op. cit., p.147.

GABRIEL PELUFFO (Uruguay): Director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
Investigador en historia del arte dentro del área nacional y latinoamericana.
- Dictó clases en cursos universitarios de postgrado:
Cursos de Verano, 1986. Montevideo; Curso de postgrado Universidad de la Pampa (Facultad de Ciencias Sociales), 1991. Rep. Argentina; Cursos de postgrado (de actualización teórica para graduados), Facultad de Arquitectura, 1995. Montevideo;
Curso en el Instituto Universitario CLAEH (Diploma de Postgrado), Investigación en Historia Contemporánea, 1997 y 1998. Montevideo.
- Dictó conferencias en varios encuentros de historia del arte realizados en el extranjero entre 1990 y 1998 (Brasil, Argentina, Méjico, Estados Unidos, España).