

MUSEOS Y OTRAS REPRESENTACIONES COLECTIVAS EN AMÉRICA LATINA

Álvaro Fernández Bravo

New York University, Buenos Aires, y Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias. Por Luis Camnitzer. Editado por Rachel Weiss. Austin: University of Texas Press, 2009. Pp. xv + 254. \$45.00 tapa dura. ISBN: 9780292719767.

El museo en escena: Política y cultura en América Latina. Editado por Américo Castilla. Buenos Aires: Paidós, 2010. Pp. 258. \$68.00 (ARS) tapa blanda. ISBN: 9789501256116.

La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia. Por Néstor García Canclini. Buenos Aires: Katz Editores, 2010. Pp. 264. \$74.00 (ARS) tapa blanda. ISBN: 9789871566303.

El desierto en una vitrina: Museos e historia natural en la Argentina, 1810–1890. Por Irina Podgorny y Maria Margaret Lopes. México, DF: Editorial Limusa, 2008. Pp. 280. ISBN: 9786075000084.

Misplaced Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas. Por Silvia Spitta. Austin: University of Texas Press, 2009. Pp. xii + 280. \$50.00 tapa dura. ISBN: 9780292718975.

¿Qué significa coleccionar y cuáles son los impactos del conjunto de bienes acumulados en el patrimonio de un museo en los entornos locales y globales en los que interviene? Al igual que el museo mismo, toda colección supone un principio de clasificación y, aunque puede incurrir en procedimientos de acumulación primitiva característicos de entidades anteriores al museo (y en particular de los gabinetes de curiosidades referidos en *Misplaced Objects*, 2009, y *El desierto en una vitrina*, 2008), la división y distribución de los componentes del acervo resulta clave para entender su economía y los principios disciplinarios que se reflejan en ellos. El mero acto de seleccionar un objeto, retirarlo de su ámbito originario, y transportarlo a otra parte es inherente en las prácticas culturales desde los albores de la humanidad. Lo es también la decisión de alterar el horizonte natural con el propósito de apropiarse de un fragmento. En cambio, al coleccionar, se presume hacerlo para representar algo abstracto (una idea). Así, la etnografía y el arte se confunden y algunos científicos precursores del museo —Alexander von Humboldt, Charles Darwin, Alessandro Malaspina— fueron, *malgré eux*, autores de obras hoy leídas por muchos por su valor literario.

En un sentido semejante, las trayectorias del arte contemporáneo recuerdan a menudo migraciones y desplazamientos (reales o imaginados). Este es el enfoque

de las reflexiones de Néstor García Canclini, Silvia Spitta, y Luis Camnitzer, y de los investigadores convocados por Américo Castilla. El arte contemporáneo también se vale de objetos que des y recontextualiza para exhibir su extrañeza. Aunque no resulte evidente, existe un parentesco entre el mingitorio (o urinario) presentado por Marcel Duchamp en 1917 y el penacho del soberano mexicano Moctezuma, hoy alojado en el Museo de Etnología de Viena. Tal como demuestra Spitta, ambos objetos están descontextualizados y su valor proviene de lo que cada uno de ellos evoca.

Los *museum studies* (o museología) han recibido un fuerte impulso en América Latina en los últimos años, acompañados del crecimiento y la transformación de los museos de espacios de representación de la subjetividad en escenarios de debate en torno a la composición y expresión de la identidad colectiva. El valor del contenido (los objetos exhibidos) ha sido sustituido por la función del museo como punto de encuentro de un público al que busca interpelar. Los cinco libros reseñados en estas páginas reflejan este cambio anejo al giro material en la historia de las ideas documentado por Anthony Grafton.¹ Desde arte popular hasta instalaciones visuales, desde animales momificados y restos fósiles hasta animales vivos (como en las instalaciones del artista brasileño Nuno Ramos), los recursos empleados para ilustrar y cuestionar los modos de representación no cesan de multiplicarse.

Varios de los libros reseñados aquí examinan la transición recorrida por el museo y los modelos epistemológicos a los cuales buscó adaptarse a lo largo de su historia, así como en lo que se ha ido convirtiendo a partir de lo que García Canclini denomina “el arte fuera de sí” (9–25). El mismo término *museo* tuvo un sentido muy amplio en América Latina, empleado para referirse tanto a colecciones de objetos como a antologías de poesía, instituciones educativas, laboratorios, bibliotecas, instrumentos pedagógicos (la caja-museo distribuida en las escuelas públicas argentinas a comienzos del siglo xx y estudiada por Susana García en Castilla, 91–109), archivos, exposiciones o repositorios de los materiales más diversos. Sin embargo, la gradual especialización disciplinaria fue acompañada por un afianzamiento del museo como escenario de educación y espectáculo de masas por encima de su perfil más netamente científico, que fue relegado a los laboratorios y universidades.

Las tensiones que atraviesan esta trayectoria son recuperadas por García Canclini, Lopes, Castilla (39–52), y Podgorny y Lopes. Para Podgorny y Lopes (123–47), los encarnizados debates entre monogenistas y poligenistas en el siglo xix iluminan una polémica que se prolonga hasta el presente en el mundo académico argentino. García Canclini, por su parte, analiza el fin de las fronteras entre campos en la escena contemporánea y la posición resbaladiza de los objetos en las vitrinas del museo, ubicados entre lo etnográfico y lo cultural, lo científico y lo estético, la producción y el consumo, lo local y lo transnacional. Oportunamente el museo encontraría su posición como espacio de acumulación material y de representación de (y para) un sujeto colectivo al que buscó simultáneamente reflejar y forjar.

1. Anthony Grafton, “The History of Ideas: Precept and Practice, 1950–2000 and Beyond”, *Journal of the History of Ideas* 67, no. 1 (2006): 20.

A partir de la sinuosa institucionalización del museo, que transcurrió a lo largo de varios siglos desde el establecimiento del Ashmolean Museum de Oxford en 1683, el foco de interés se ha desplazado hacia el público en el que el museo deja sus huellas más perdurables, y al que procura adoctrinar, educar, y modelar de acuerdo con el programa ideológico sobre el que descansa.² Aunque los museos han sido acusados de hospedar materia muerta y de extirparla de su hábitat natural para inscribirla en el relato de la colección o guión curatorial, ninguna exhibición puede funcionar sin un público que la contemple.

Los usos dados a los objetos inertes que pueblan la colección son diversos. Como señalan Podgorny y Lopes (73–101), Lopes (Castilla, 48), y García (Castilla, 97), en el origen de todo conjunto de cultura material suele haber un individuo. En la historia de los museos de América Latina, una región marcada por instituciones débiles, la voluntad personal de un coleccionista puede explicar el nacimiento de un organismo público; la frontera entre los intereses públicos y los personales no resulta claramente delimitada. Pero también las colecciones, cuando adquieren una dimensión significativa, trascienden a sus dueños. Luego de la muerte del coleccionista, si el conjunto permanece unido, recalca en una institución que lo hospeda y reintegra, hasta cierto punto, en el patrimonio colectivo de donde fue extraída (o en otro). Tanto *Misplaced Objects* (cap. 2) como *El museo en una vitrina* (cap. 1) prestan atención a las redes de intercambio y conocimiento entre científicos y coleccionistas, uno de cuyos nodos, el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, cumplió un papel significativo en la formación de museos de historia natural, y de un incipiente público, tanto en América Latina como en los Estados Unidos. Las redes culturales permitieron la circulación y el desarrollo de conocimientos específicos, así como el desarrollo de la noción de una educación masiva a través del museo.

De acuerdo con Pierre Bourdieu, para formar un acervo son necesarios recursos políticos, económicos o simbólicos inaccesibles al común de los individuos. El coleccionista, ya sea un científico o un aficionado, pertenece a los sectores dominantes de la sociedad encargados de administrar el capital simbólico.³ Cuando la colección ingresa en el dominio público, suele ser porque responde a determinados intereses políticos. Incluso el artista pertenece por lo general a sectores educados y privilegiados, como lo señala en varias oportunidades Camnitzer (54–62, 76–92), refiriéndose a la clase media uruguaya, país donde supo existir una de las mesocracias más extendidas del continente. Esta posición ventajosa y la avidez de consagrarse en los mercados metropolitanos del arte (p. ej., Nueva York) contribuyen al distanciamiento y excentricidad del artista latinoamericano, tanto de su origen nacional como del mercado internacional donde sus obras encuentran compradores y público. Es decir que aún en contextos adversos o bajo políticas culturales escuálidas, el coleccionista opera desde el margen abundante del río.

En manos de los gobernantes, las colecciones han respondido a propósitos de unificación política, particularmente durante el apogeo del estado nación en

2. Georges Bataille y Annette Michelson, "Museum" [*Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing*], *October* 36 (1986): 24–25.

3. Pierre Bourdieu, *La distinción: Critique sociale du jugement* (París: Minuit, 1979).

América Latina, que no casualmente coincide con la fundación de los museos más importantes del continente, como lo estudian Lopes y Mantecón y Schmilchuk en el caso mexicano (Castilla, 39–52 y 145–65). Cuando el mercado internacional impone las condiciones, el efecto es la sustracción de las obras de artistas latinoamericanos de su contexto y su reinserción en otro circuito. Este desplazamiento no ocurre sin costo, sugiere Camnitzer, sino que el precio del acomodamiento al mercado global puede leerse en obras adaptadas (p. ej., *Spanglish art*) y consumidas bajo el prototipo del Wonderbread como mercancías producidas en serie para un consumidor estándar.

También García Canclini constata una “localización incierta” del arte contemporáneo. Artistas como Antoni Muntadas o Carlos Amorales deliberadamente rechazan representar una nacionalidad. El último vindica la piratería (frecuente en la sustracción de música en Internet) para subvertir la categoría de artista individual y defender la creación colectiva y anónima. No obstante, algunos críticos se empeñan en leer una dimensión social. Así, como explica García Canclini (89), Jean Fisher encuentra en las obras del artista mexicano Gabriel Orozco “una ‘conexión íntima entre el sexo y la violencia’ que ‘alude a su vez al trauma de la conquista’ . . . , o ‘confusión y energía caótica’ que corresponderían a ‘los estados constantes de decadencia y renovación característicos de la vida cotidiana en la ciudad de México’”. Orozco, un artista de proyección internacional que expone en todo el mundo, queda confinado a representar los dramas sociales de su país de origen, aunque su obra tenga una relación por lo menos remota con ellos. En cualquier caso, como insiste Spitta, los objetos desplazados por el arte y los museos no vuelven hacia atrás. Si bien pueden cambiar en su accesibilidad o empleo, generalmente adquiriendo una condición más pública o colectiva, siempre permanecen sujetos a una matriz narrativa de rasgos ideológicos.

Cierto esencialismo puede aproximar *Misplaced Objects* a un latinoamericanismo anacrónico, semejante al que padeció la obra de Orozco, en el cual se destacan las citas de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, y Pablo Neruda empleadas como epígrafes. No obstante, el sexto capítulo, “Land of Enchantment” (el nombre dado al estado de Nuevo México al sudoeste de los Estados Unidos), aparece poblado de signos equívocos donde lo hispano, lo indígena, y lo *new age* se confunden. Asimismo, el cuarto capítulo, “GuadalupeNation,” está inspirado en la virgen de la diáspora mexicano-americana y comprende relatos donde las cosas adquieren atributos accesorios a las ficciones dentro de las que operan. En los dos casos, los objetos se encuentran así constituidos por las miradas superpuestas de sus espectadores. Aunque éstos sean personas desposeídas o subalternas, también son capaces de manipular la cultura de acuerdo con sus propios programas políticos, como observa Spitta (163–198). Es decir, los objetos exhibidos se prestan a usos tanto hegemónicos como contrahegemónicos, como es el caso de las artistas latinas que Spitta analiza en los capítulos 6 y 7. Sus propiedades no son inmanentes o estables, sino contingentes y sujetas a los usos estratégicos que sus agentes les asignan, con lo que todo esencialismo resulta relativizado.

Podgorny y Lopes procuran, por su parte, matizar la capacidad comúnmente atribuida al estado en la formación de tradiciones nacionales a través de la cultura material. Para corregir la idea de un estado argentino (o latinoamericano en gene-

ral) monolítico y panóptico, presentan en capítulos sucesivos las biografías de coleccionistas y científicos. Retratan como apóstoles del conocimiento museológico a precursores de la investigación académica como Florentino Ameghino —una selección irónica, ya que actuó fuera de la universidad durante la mayor parte de su trayectoria— pero ignoran una porción de la bibliografía publicada en el campo. Al mismo tiempo, se enfocan en las disputas entre hombres de ciencia (categoría nunca cuestionada) como eje analítico dominante.

Sin embargo, al proponer una relación entre el Museo de Ciencias Naturales de La Plata y las masacres de indígenas en la Patagonia, Podgorny y Lopes demuestran la pertinencia de pensar la fundación de las instituciones culturales estatales como dispositivos clave de una biopolítica gubernamental. Aunque el estado en América Latina nunca alcanzó la estabilidad y eficiencia de otras regiones (ni siquiera hoy), tan sólo la expansión territorial acontecida en Argentina, Brasil, y Chile entre 1870 y 1920, y la importancia atribuida a la raza, bastan para ilustrar su relativa fortaleza durante el período en el que se establecieron algunas de las más importantes instituciones de educación pública.

Esos museos, sin embargo, como todo artefacto cultural, revelan las funciones con las que fueron diseñados, contingentes a una coyuntura histórica donde se les necesitaba con urgencia. Si bien en su origen respondieron con cierta eficacia al propósito de fomentar la ciudadanía y la producción de un saber racial, cuando el diseño del sujeto colectivo era prioritario en las políticas de estado, hoy pueden ser materia de cuestionamientos por parte de quienes quedaron fuera de la representación o no se sienten representados por ellos, como señala García Canclini (71). Desde esta óptica, el verdadero objeto de la colección no está en su acervo, sino en el público, aunque por su condición móvil, dispersa, e itinerante, la museología prefiera abordarlo desde la cultura material expuesta.

Los libros incluidos en esta reseña no escapan a dicho procedimiento: trabajan primordialmente con obras de arte, objetos de historia natural, evidencia histórica, o cuerpos biológicos expuestos en los escenarios montados por el museo, e interrogan sus relaciones cambiantes con el sujeto colectivo imaginado como su destinatario. Spitta enfatiza su voluntad por aferrarse al soporte material —el objeto y sus atributos cambiantes en los desplazamientos y descontextualizaciones— y procura no dejarse seducir por los efectos distorsionadores de la mirada de los observadores. Parece un desafío valioso aunque, de acuerdo con ciertas teorías recientes, la cultura material lleva inscrita sobre la superficie la visión del observador que la consagra como lo que es. Tal vez por eso Spitta señala que “my attempt [is] to think through the object, and as such it is the attempt to think through the subject/object divide that structures our thinking” (23). Sería por lo tanto insuficiente asignar mayor peso al objeto o al coleccionista (o el científico o artista), sin incluir al público y la dialéctica de la mirada. Hoy los cuestionamientos más vibrantes del museo provienen de la opinión pública, cuando los procedimientos a través de los cuales las colecciones fueron formadas ponen en duda la legitimidad de su propiedad y por lo tanto las condiciones de su exhibición.

El carácter masivo del museo moderno, presente al menos desde su establecimiento como representante de los derechos civiles en la Revolución Francesa, ha alcanzado en la actualidad una dimensión insospechada debido a la explosión del

turismo y la multiplicación de canales de exhibición, incluido Internet. Organizaciones próximas, como las bienales y ferias de arte, han multiplicado el público, como observa García Canclini, quitando toda duda sobre el impacto enorme del museo. Lo testimonian los más de 73.000.000 de visitantes a la Exposición Internacional de Shangai en 2010, los 2.500.000 que recibió el Centro Pompidou de París en 2006, y los 2.650.000 recibidos por el Museo Metropolitano de Nueva York ese mismo año (*New York Times*, 2 noviembre, 2010, en García Canclini, 10). Esas cifras le otorgan al “complejo expositivo,” como lo llamó Tony Bennett, una capacidad desconocida y fuera de escala.⁴

Pero, ¿qué se exhibe? Los análisis se concentran usualmente en cómo el museo pretende iluminar una totalidad cultural más amplia por medio de unos cuantos objetos que virtualmente la simbolizan.⁵ Los gabinetes de curiosidades reunieron objetos exóticos europeos y no europeos. Posteriormente, los museos sirvieron como dispositivo de la nacionalidad en construcción y de la consagración de los derechos civiles. La ciudadanía como público y la exposición del patrimonio cultural como un bien común compartido emergen de ese proceso. Pero la colección también canoniza aquello mismo que destruye —los privilegios real y aristocrático, las culturas exóticas e indígenas, las religiones arcaicas— y América Latina también participa de esa tendencia. Desde cuerpos indígenas hasta animales prehistóricos, cultura popular, restos arqueológicos, o bienes suntuarios de las dinastías prehispánicas (como el penacho de Moctezuma), los objetos se han desplazado entre América y Europa, y desde los yacimientos de cuerpos biológicos o culturales a las vitrinas del museo. Se trata, como toda descripción cultural, de una expropiación, operación que a menudo pasa desapercibida.

Pero los movimientos no se detienen ni ocurren en una sola dirección. En América Latina como en el resto del mundo, los museos se multiplicaron con la Independencia, respaldando los nuevos relatos nacionales con evidencia material. En eso, funcionaron como instrumento de la hegemonía nacional estatal criolla. Río de Janeiro, Buenos Aires, Santiago, Lima, y San José de Costa Rica establecieron museos de historia natural simultáneamente a las capitales europeas y norteamericanas, acompañando el crecimiento de exhibiciones nacionales en las Exposiciones Universales.⁶

Las naciones poscoloniales también operaron bajo una política colonial a nivel interno, donde las minorías criollas y urbanas impusieron sobre una población rural, indígena, negra, o mestiza políticas hegemónicas. La colección alcanzó entonces un efecto unificador que, irónicamente, contradice la misma diversidad de objetos que la componen. El rastro de ese proceso puede observarse en la pose-

4. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (Londres: Routledge, 1995).

5. James Clifford, “On Ethnographic Authority”, en *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 21–54.

6. Jens Andermann, *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007), 25; Jens Andermann y Beatriz González Stepan, *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2006); Rebecca Earle, *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810–1930* (Durham, NC: Duke University Press, 2007); Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation* (Berkeley: University of California Press, 1996).

sión de objetos o cuerpos no sólo por el estado sino por otros organismos, y ha sido cuestionada por los grupos étnicos y las naciones donde se originaron. Por ejemplo, el Perú reclamó a la Universidad de Yale la restitución de los objetos de Machu Picchu prestados a Hiram Bingham en 1912 y alojados en el Museo Peabody de esa institución. Asimismo, grupos indígenas, como los mapuches en Argentina, han reclamado los cuerpos de sus ancestros conservados en museos con diferentes grados de éxito en sus demandas.

Los debates en torno a la propiedad del patrimonio no despiertan un interés significativo ni en *El museo en escena* ni en *El desierto en una vitrina*, excepto quizás en el ensayo de Ticio Escobar (Castilla, 167–183) que plantea la necesidad de asumir un sujeto colectivo contingente y provisional. Mientras Podgorny y Lopes manifiestan su confianza en la ciencia y sospechan del traspaso de fronteras epistemológicas —por ejemplo, al citar la “derrota” de Estanislao Zeballos al abandonar la ciencia por la literatura, el derecho, y la política, como si se tratara de compartimientos estancos (163). Escobar cuestiona el predominio de la forma sobre la función en el museo. En la misma línea, García Canclini propone que los museos no muestren ya objetos, sino las trayectorias de sus usos (Castilla, 143).

Del mismo modo, los procesos de unificación subordinados a un sujeto invisible pero no ausente (que en América Latina sería criollo) reciben una atención desigual. Como ha señalado Mieke Bal, la propiedad de la cosa nunca es un dato menor porque reafirma el poder de quien la expone y provee de una capa de sentido adicional a la exhibición del objeto. Una exposición duplica la visibilidad al sumar a los objetos expuestos al museo mismo como institución que los ostenta. De este modo, el museo exhibe no sólo los objetos que posee, sino a sí mismo como organismo capaz de reunir un patrimonio —a menudo mediante un tipo de violencia colonial, estatal, gubernamental o biopolítica en el caso de los museos etnográficos— y de administrarlo.⁷

Es justamente el doble poderío del museo aquello que aparece en el centro de la disputa en torno al museo en nuestros días, y resulta analizado con atención en tres de los libros reseñados. Ya sea la descolocación de los objetos (Spitta), la disolución de la diferencia entre museo y mercado y el fin de la autonomía —si es que alguna vez existió (Camnitzer, García Canclini)—, la violencia colonial-antropológica sobre los pueblos no occidentales (García Canclini), o la posición intermedia del artista latinoamericano en los Estados Unidos, extranjero tanto en su lugar de origen como en el de residencia (Camnitzer); sólo basta procurar preservar a los cuerpos exhibidos en el museo en su espesor biopolítico, a menudo desdibujado por la cosificación y el devenir mercancía o espécimen de colección para mantener activo el distanciamiento antimimético que el museo precisa para sobrevivir como recurso emancipatorio. Esos cuerpos deberían estar pensados para reflejar, como un espejo vacío, los del público que acude al museo para reconocer en ellos una imagen de sí mismo.

7. Mieke Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (New York: Routledge, 1996).