

Memorias del 3er Foro Académico

Museología crítica contemporáneo: Convergencias y divergencias

Francisco Javier Mateos Parra

3er foro
académico

ISBN: 978-607-484-265-4

foroacademicoencrym@gmail.com
www.foroacademicoencrym.com

A

La siguiente ponencia tiene por objeto abordar algunas reflexiones relacionadas con la museológica crítica y el arte contemporáneo mediante una suerte de juego de cajas chinas, donde lo rizomático y específico tendrán cabida ante la imposibilidad de llegar a una absoluta jerarquía clasificatoria y una generalización universal.

Las observaciones que haré a continuación son parte de un proyecto de investigación que he denominado “Museología crítica y arte contemporáneo: Convergencias y divergencias”, en el que propongo estudiar la existencia de un paralelo entre las características y estrategias emanadas del arte contemporáneo y la museología actual. Para realizar esta investigación he propuesto cuatro tópicos que he advertido como temas afines entre la museología crítica y el arte contemporáneo:

I Del objeto al concepto

Se refiere a cierta tendencia presente tanto en el panorama museal como en el del arte, donde el discurso y las relaciones conceptuales toman relevancia por encima de la materia.

Para Marchán Fiz, a partir de 1960 (año que diversos autores han identificado clave para la consolidación de las tendencias artísticas catalogadas como arte contemporáneo) se da una serie de procesos que llevan al arte a desplazarse de su interés en el objeto hacia el concepto. (En el contexto mexicano, no obstante, podríamos señalar el de 1952, fecha que ha determinado el recientemente inaugurado Museo de Arte Contemporáneo, MUAC,

de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, como límite temporal para el ingreso de obra en su colección.)

En cuanto al ámbito museológico, resulta revelador lo anotado por Hooper-Greenhill, quien señala que actualmente el museo ya no es entendido como un edificio, sino como un proceso o una experiencia; a este mismo tenor, podríamos apuntar la forma en que las colecciones se emplean en un sentido discursivo, donde las propuestas curatoriales hacen uso de los objetos con el fin de desarrollar cierto concepto, más que presentar el objeto por sí mismo.

2 Inquietudes sociales

Nicolas Bourriaud propone la estética relacional como una teoría que juzga las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan. Esta teoría se ha emparentado con el estudio de expresiones artísticas contemporáneas como el *happening* o la *performance*. En el área museológica, las preocupaciones por integrar las relaciones humanas y su contexto social van de la mano con la nueva museología y su propuesta democratizadora.

3 Subjetividad

La visibilización, la desmitificación y la desestructuración de la cultura dominante fueron algunos de los preceptos de vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX, como el dadaísmo y el futurismo, en los cuales el arte contemporáneo encuentra su origen. Este espíritu subjetivo permea hoy en día las prácticas museológicas y de arte contemporáneo.

B

“Destacar el vínculo privilegiado del museo con el arte, sin duda va en contra de la historia reciente de la museología y los mu-

seos...” La primera vez que leí esta frase de Bernard Deloche me sentí completamente identificado, pues era el primer texto que, palabra por palabra, manifestaba muchas de mis preocupaciones museológicas, especialmente, mi dificultad para comprender por qué el arte se encontraba tan apartado de los estudios museológicos. ¿Qué no se supone que el mayor número de museos es de arte? Entonces no me quedaba claro el porqué de tan pocas referencias a este tema en los estudios recientes, o al menos en la literatura museológica que había leído hasta el momento.

Un claro ejemplo de esta problemática se encuentra en las genealogías del museo sobre gabinetes de curiosidades e ideas taxidérmicas, en verdad maravillosas y apasionantes, pero que poca relación guardan con el tema del arte. Claro que al avanzar en los estudios comprendí que el asunto tiene una respuesta muy clara, casi evidente. Y es que, como en casi cualquier cosa relacionada con el desarrollo de las ideas y el pensamiento, previamente a mi generación se había dado una importante cruzada por la transformación de la disciplina museológica, donde se había hecho frente al dominio del arte en el museo.

Banderas y estandartes en nombre de la democratización de los museos y la llamada *nueva museología* habían conquistado el panorama, dando como resultado significativas mutaciones en el campo museal —como lo fue la expansión teórica y práctica del quehacer museológico, así como la afirmación del visitante como eje central de los esfuerzos museales— que impactaron en gran medida la manera en que se conciben las exhibiciones actualmente. No obstante, su lucha acabó por relativizar el papel del arte en el museo, al agrupar el objeto de arte en la misma categoría de los objetos cotidianos, etnográficos, de la ciencia y la técnica, lo que se debió a ciertas preocupaciones que tenían por objeto abandonar la fetichización y sacralización de las colecciones, en busca de un mayor impulso al papel social del museo.

Esta situación, que quizá podría observarse radical, fue completamente congruente con su época y encuentra su raíz en las

preocupaciones sociales detonadas en la década de los sesentas. Sin embargo, el punto de quiebre frente a la nueva museología se dio cuando el museo de arte, particularmente el de arte contemporáneo, tomó una relevancia sin precedentes durante los ochentas. Esto, debido a que el arte contemporáneo, en su cualidad de paradigma “emergente” de creación artística, puso en evidencia el rezago de la teoría museológica frente a las necesidades del museo de arte contemporáneo.

Como respuesta a este panorama, surgía la *museología crítica*, una corriente museológica que se encuentra en pleno desarrollo y que ha tenido impacto alrededor del globo, principalmente en los ámbitos anglosajón y español. A esta última vertiente le dará mayor preponderancia en este escrito, por ser la que mayor proximidad ha tenido con nuestro país.

G

Dar una definición sobre museología crítica es una tarea que resulta difícil por múltiples motivos: el más obvio de ellos, su condición emergente. No obstante, es posible obtener algunas respuestas en escritos como *Museología crítica y arte contemporáneo*, editado en el 2003 por la Universidad de Zaragoza, donde se reúne un grupo de textos de diversos estudiosos que reflexionan en torno del tema, entre ellos, María Teresa Marín Torres, quien nos ofrece la siguiente definición:

La museología crítica puede entenderse como esa revisión a esa nueva museología de los años setenta del siglo XX que hablaba de la muerte del museo de arte y de la superación de esa institución tradicional. Pero sobre todo a esa visión que desde fuera de ella realizan museólogos en otros institutos de investigación como son las universidades.

Esta primera definición, que no hace sino resumir la idea que

ya venía trabajando sobre el origen de la museología crítica en reacción a sus predecesoras, deja entrever, no obstante, que el adjetivo “crítico” tiene por objeto resaltar la preocupación de esta corriente por examinar y comparar los desarrollos museísticos, haciendo de ésta una teoría autorreflexiva. Sin embargo, se advierte que el origen de esta denominación es ambiguo y responde a diversas teorías. Aceptar esta ambigüedad es una condición necesaria, está sumamente relacionada con la condición del conocimiento posmoderno y, evidentemente, atraviesa a la museología crítica. En este sentido, Ascensión Hernández Martínez advierte:

la teoría del fin de la historia postulada por la posmodernidad ha trastocado completamente la función y el sentido del museo como institución que propone un modelo histórico-estético. Desaparecida la razón como argumento básico del conocimiento, sumido en crisis el concepto de progreso y sustituido el tiempo real por el virtual, la filosofía posmoderna se ha empeñado en demostrar que no existen valores únicos para todos los hombres y que por tanto, tampoco hay verdades y criterios estéticos absolutos; argumento que ha encontrado un amplio eco en el mundo de la cultura...¹

Esta apertura a la multiplicidad de visiones es un asunto que preocupa a los estudios museológicos desde hace un buen tiempo y que no atañe exclusivamente a la museología crítica. De hecho, fue una de las principales preocupaciones de la nueva museología y la democratización de los museos, que transformó la concepción del museo como un lugar para conservar objetos (un templo), para convertirlo en un foro, un espacio polivalente, dinámico y vivo. En este sentido, parece pertinente acercarnos

¹ A. Hernández, “Museos para no dormir: la posmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural”, en P. Lorente (coord.), *Museología crítica y Arte Contemporáneo*, p. 127.

a una segunda definición sobre museología crítica, acuñada por Carla Padró:

En la tendencia de la *museología crítica*, los profesionales de museos y los visitantes son concebidos como “creadores” de conocimiento. Es en esta concepción donde se desmorona la tradicional línea divisoria entre lo público y lo privado. Y es aquí donde las relaciones de la cultura institucional cambian, puesto que la cultura dominante ha sido visibilizada, desmitificada, desestructurada. Así es más comprensible que se admita con más facilidad la posibilidad de crear, negociar, imponer o subvertir valores y creencias vinculadas con las funciones de la museología y la nueva museología [...] a través de procesos polifónicos, subjetivos y narrativos.

Encuentro un buen ejemplo sobre esta postura en nuestro país en la exposición *El peso del realismo*, curada por James Oles en el Museo de Arte Moderno (MAM), inaugurada en noviembre del 2007 y que permaneció abierta al público gran parte del 2008. Esta exhibición tuvo como propósito hacer una revisión de la colección permanente del MAM mediante el examen del predominio de la figuración (comúnmente llamada *realismo*) en el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX. Lo interesante de esta propuesta curatorial reside en la claridad con la que Oles logró dos cosas: la primera, presentar una visión desmitificadora de la historia del arte mexicano después de la Revolución, al revelar algunos de los ejes del sistema de política cultural por medio de anotaciones sobre la forma en la que el Estado fue adquiriendo y distribuyendo las obras de arte mexicano al paso de las décadas; y la segunda, el tono franco con el que Oles admite la presencia de una visión subjetiva, quizá personal, sobre la colección del MAM, lo cual resulta fundamental, pues evidencia el papel mediador del museo y su personal. De este modo, se le permite al visitante crear, negociar, imponer o subvertir valores y creencias, al sugerir relaciones visuales que son enunciadas en las

cédulas con el fin de hacer aún más viable la lectura de la postura curatorial propuesta. Un buen ejemplo de esta idea es la cédula temática que se presentaba en el núcleo tres de la exposición, titulado “El estilo como opción”.

Es frecuente que los historiadores del arte y los curadores construyan la historia del arte como una serie de capítulos según una cronología lógica y exhiban cada uno de los diferentes momentos estilísticos en una sala distinta. Sin embargo, como la historia está compuesta por narrativas paralelas que se cruzan, coinciden y, muchas veces, compiten entre sí, [por lo que] siempre resulta ser más caótica y contradictoria.

El impulso hacia el realismo que el arte mexicano [experimentó] en la década de 1920 tuvo diversos sentidos para diferentes artistas, en diferentes momentos. De hecho, el estilo era algo que se elegía, al igual que el tema. Una de las ramas de la modernidad mexicana se inspiró en la cultura tradicional y en los motivos de la cultura rural, haciendo énfasis en formas redondeadas, materiales naturales y composiciones estables, con referencias directas a un pasado histórico. Otra rama se enfocó en la edad de la máquina, haciendo uso de formas angulosas y materiales industriales, realizando composiciones que resultaban más dinámicas, y eligiendo temas que rechazaban referencias a la historia.

Aunque es imposible trazar una línea que divida estrictamente estas dos tendencias, lo invitamos a que encuentre las diferencias entre las obras, comparando objetos de diversas disciplinas que fueron producidos en un mismo momento histórico.

La posibilidad de encontrar las diferencias entre los estilos propuestos resultaba fácil debido a que la disposición museográfica indicaba, mediante vitrinas y mamparas de exhibición similares, los pares de la obra con los que se podía hacer la comparación. El caso más evidente resultaba el que sugería una obra de Mardonio Magaña hecha en madera, frente a una escultura de

metal de Germán Cueto. El caso imprescindible para la demostración del argumento propuesto por Oles se encontraba en las obras de Edward Weston y Manuel Álvarez Bravo exhibidas, donde, por medio de un par de fotografías de cada uno de ellos, se demostraba la posibilidad de elección de estilo. En paralelo, una de las fotografías se refería a la cultura rural y la otra al tema industrial.

D

El ejemplo anterior es oportuno para abordar otra idea fundamental para este trabajo de investigación: que un objeto (como cualquiera de las piezas que el museo ha conservado desde su surgimiento) puede subordinarse a un uso discursivo, donde las propuestas curatoriales utilizan tal objeto más con el fin de ejemplificar, desarrollar y/o demostrar su propia idea/argumento que con el de presentar el objeto por sí mismo o enfatizar su funcionamiento dentro de la colección general del museo.

En este sentido resulta pertinente retomar las ideas de Díaz Balerdi, quien puntualmente aborda la trayectoria de los desarrollos museológicos, lo que nos permite comprender cómo es que se llega a esta preeminencia de las relaciones discursivas por encima del objeto. Advierte que el primero de estos desarrollos se localiza en el surgimiento de los museos modernos tras la Revolución francesa, que puso el énfasis en el objeto y su conservación. El segundo, con interés en el sujeto, ubicado en los desarrollos posteriores a la segunda guerra mundial hasta la década de 1980: aquí situaríamos a la nueva museología y su democratización de los museos. Y, por último, el momento actual, enfocado en las relaciones entre sujeto y objeto, postura que podríamos ligar a los desarrollos de la museología crítica.

A su vez podríamos señalar que en el arte se da una situación similar, ya que éste también sufrió una metamorfosis hacia un estadio en el que las relaciones entre sujeto y objeto se vuelven

uno de sus principales ejes. Este desplazamiento, durante los desarrollos del arte moderno a partir de finales del siglo XIX, consistió en una transición desde la función mimética del arte (arte premoderno), donde la materialidad y la técnica juegan un papel fundamental, hacia un interés en la originalidad para, finalmente, después de 1960, centrarse en crear a partir de elementos como reinterpretaciones, resignificaciones y el giro lingüístico, cuando se consolida el *concepto* y la interpretación como eje central de las construcciones artísticas.

Considerar la existencia de un interés paralelo entre la museología crítica y el arte contemporáneo sobre las relaciones entre sujeto y objeto, y, por tanto, la preponderancia de la emergencia de sentido, resulta trascendental, pues implicaría aceptar que desarrollos museológicos actuales no sólo están impactando a las demás tipologías de museo de arte, sino también a los museos de historia, etnografía, ciencia, etcétera.

Bibliografía

Anderson, Gail (ed.)

2004 *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham: AltaMira Press.

Bellido Gant, María Luisa (coord.)

2007 *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Gijón: Trea.

Bourriaud, Nicolas

2006 *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Deloche, Bernard

2002 "Museal", en *El museo virtual: Hacia una ética de las nuevas imágenes*, Gijón: Trea, pp. 79-128.

Díaz Balerdi, Ignacio

2008 *La memoria fragmentada: El museo y sus paradojas*, Gijón: Trea.

Eco, Humberto

1991 *La definición del arte*, México: Ediciones Roca.

Hein, Hilde S.

2000 *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*, Washington: Smithsonian Institution Press.

Hooper-Greenhill, Eilean

1998 *Los museos y sus visitantes*, Gijón: Trea.

2000 *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres: Routledge.

Lorente, Jesús Pedro (coord.)

2003 *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Mandoki, Katya

2006 *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica Uno*, México: CONACULTA-FONCA-Siglo XXI Editores, pp. 63-80.

Marchán Fiz, Simón

1987 *La estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza.

2001 *Del arte objetual al concepto (1960-1974)*, Madrid: Akal.

Mensch, Peter van (ed.)

1992 *Museological Research*, Ámsterdam: Icofom (Study Series 21).

Navarro Rojas, Óscar, *Museos y museología: Apuntes para una museología crítica*, en XXIX Congreso Anual del Icofom-XV Congreso Regional del Icofom-Lam. *Museología e Historia: Un campo de conocimiento*, Córdoba, Argentina, 5 al 15 de octubre de 2006, disponible en <http://www.icofom-lam.org/files/museos_y_museologia_critica_-_copia_2.pdf>, consultado en marzo del 2010.

Popper, Frank

1989 *Arte, acción y participación*, Madrid: Akal.

Sánchez Vázquez, Adolfo

1982 *Antología de estética y teoría del arte*, México: UNAM.

Schmilchuk, Graciela

1987 *Museos: Comunicación y educación. Antología comentada*, México: INBA-CENIDIAP.

Silva Contreras, María de la Paz

2008 *La interacción como proceso y como mediación. Un enfoque estratégico sobre las experiencias de aprendizaje en los museos*, México: UIA.

Simpson, Moira G.

2001 "The 'New' Museum Paradigm", en *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 71-170.

Zunzunegui, Santos

2003 *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid: Fróntesis Cátedra-Universitat de València.