

Museología — Poética, Política y Ética: Dimensiones transformadoras de las relaciones entre lo Humano y lo Real

Museology — Poetics, Politics e Ethics: transformative dimensions in the relationships between humans and reality

Teresa Scheiner



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/iss/1126>

DOI: 10.4000/iss.1126

ISSN: 2306-4161

Editor

ICOM - International Council of Museums

Edición impresa

Fecha de publicación: 15 octubre 2018

Paginación: 193-213

ISBN: 978-92-9012-445-0

ISSN: 2309-1290

Referencia electrónica

Teresa Scheiner, « Museología — Poética, Política y Ética: Dimensiones transformadoras de las relaciones entre lo Humano y lo Real », *ICOFOM Study Series* [En línea], 46 | 2018, Publicado el 15 octubre 2018, consultado el 23 octubre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/iss/1126> ; DOI : 10.4000/iss.1126

ICOFOM Study Series

Museología – Poética, Política y Ética

Dimensiones transformadoras de las relaciones entre lo Humano y lo Real

Teresa Scheiner

Programa de Postgrado en Museología y
Patrimonio

PPG-PMUS, UNIRIO/MAST - Río de Janeiro,
Brasil

RESUMEN

El texto aborda el tema en distintos planos. Al inicio, rememora la naturaleza esencialmente poética del Museo, derivada de la figura mítica de *Mousaios*, hijo de Selene y maestro de Orfeo, asociado a la actividad creativa del canto, una de las muchas interpretaciones de las Musas en la Grecia arcaica; o de *Mousaion*, instancia de manifestación de las Musas (palabras cantadas), expresión del proceso creativo, fundamentado en la memoria y movilizador de las representaciones simbólicas que conforman la base del proceso cultural. Un Museo cuyo fundamento es el proceso creativo, expresión más noble de las relaciones entre lo humano y lo real, se traducirá, por cierto, en el desarrollo de una Museología como *poiesis* (en su sentido más pleno, de acto creador), capaz de movilizar todos los sentidos y emociones

humanas, bajo las más diversas representaciones. Se puede tratar así de una “Museología del Espíritu”, que traduzca por medio de la praxis todas las dimensiones perceptuales de lo humano: una Museología como instancia permanente de percepción de lo real, de creación y de transformación. El segundo plano trata de la esencia política del Museo, fundamentalmente libre, dinámico y plural; aquí, la Museología se desvela como instancia que permite al humano actuar en lo real, para transformarlo positivamente, traduciendo, por medio de la praxis, las expresiones legítimas del deseo humano de libertad, justicia y derecho a la igualdad. Se trata pues de una “Museología de la Acción”, no mera praxis, sino acción transformadora, capaz de desvelar para individuos y sociedades su potencia. El tercer plano articula poética y política en la dimensión ética, creyendo que es en ese encuentro donde se realiza el verdadero Museo, capaz de desvelar la potencia creativa de la voluntad humana, reveladora de la más legítima forma de libertad: la sintonía entre cuerpo y espíritu, entre lo que cada individuo es, percibe, siente y realiza, en relación continuada con las múltiples dimensiones de lo real. Se llega aquí a una “Museología Política”, comprometida con la felicidad humana (en el sentido Aristotélico) y con el bienestar social.

Palabras clave: museo, museología, poética, política, ética.

ABSTRACT

Museology — Poetics, Politics e Ethics: transformative dimensions in the relationships between humans and reality

This paper approaches the theme on different planes. The first one reflects the essentially poetic nature of the Museum which is derived from the mythical figure of *Mousaios* (son of Selene and master of Orpheus, being associated with the creative activity of singing, one of the many interpretations of the Muses in Archaic Greece) or of *Mousaion* (sphere of manifestation of the Muses (emitted words), expression of the creative process founded in memory and responsible for the symbolic representations which form the basis of the cultural process). A Museum based on the creative process, the noblest expression of the relations between humans and reality, will be certainly translated into the development of a Museology as *poiesis* (in its fullest sense – creative act), able to move all the human senses and emotions in their most varied representations. This may thus be referred to as a “Museology of the Spirit”, which translates into the practice of all the perceptual dimensions of the self: Museology as a permanent sphere of the perception of reality, of creativity and of transformation. The second plane looks at the political essence of the Museum, thoroughly free, dynamic and plural. Here, Museology unfolds as a sphere that enables humans to act beyond reality to transform it in a positive way – by

translating, through practice, the legitimate expressions of the human desire for freedom, justice and right to equality. It is a “Museology of Action”, not merely of practice but a transformative action, able to unveil their potency to individuals and societies. The third plane articulates poetics and politics within an ethical dimension, believing that it is precisely in this encounter that the real Museum exists and able to unveil the creative potency of human will – that which reveals the most legitimate form of freedom: the encounter of body and spirit, of what each individual is and what is perceived and accomplished in the continuous relation with the multiple dimensions of reality. Here a “Political Museology” may be identified as being committed to human happiness (in the Aristotelian sense) and to social wellbeing.

Keywords: museum, museology, poetics, politics, ethics.



Introducción

Tratar de Museología, en sus relaciones con la dimensión poético / política del Museo constituye un interesante desafío. El tema no es nuevo para el campo –seguimos creyendo que la Museología es un campo–, pero ha sido casi siempre abordado bajo una perspectiva socializante, a partir de análisis de coyuntura que privilegian las relaciones entre museos y gestión, en el recorte de las dichas *políticas culturales*. En los países donde la gestión del patrimonio y de los museos se articula a partir de las interfaces con el poder público se reconocen esas políticas, cuando existen, como políticas públicas, y se las dimensiona en un ámbito de la praxis ampliamente relacionado a los aspectos administrativos. En las dos últimas décadas, se vienen multiplicando los estudios en dicha vertiente, casi siempre aunados a los aspectos económicos, financieros y gerenciales de los museos tradicionales. Esos estudios privilegian las relaciones entre museos y públicos, museos y turismo, museos y patrimonio edificado, y en muchos casos apuntan las ventajas y desventajas del uso de las nuevas tecnologías, así como las complejidades de la gestión patrimonial, en el ámbito de una economía de mercado. Se ha vuelto casi un mantra, en algunos países, decir que las dificultades de gestión de los museos se deben a la inexistencia (o inoperancia) de políticas para el campo, y sugerir que el poder público se haga cargo de la creación, implementación y gestión de esas políticas y también de los museos que, al final, deben estar al servicio de la sociedad...

El tema tampoco es nuevo para el ICOM, que desde sus primeros tiempos viene reflejando sobre la dimensión política de los museos y de la Museología, tanto en su discurso oficial como Organización como en el ámbito de producción de varios de sus Comités. Es especialmente caro para el ICOFOM, como veremos

adelante. En nivel personal, las cuestiones relativas a la poética y a la política del Museo fueron elegidas como objeto de investigación en el campo de la Ciencia Política, cuando analizamos las relaciones entre Museo y Poder en la realidad brasileña¹; y como objeto de estudios en Comunicación y Cultura, desarrollados bajo el análisis del Museo como lugar de Representación²; y de las interfaces entre Museo, Comunicación y Patrimonio³. Desde 2001, la política del Museo fundamenta asimismo un proyecto permanente de investigación en nuestro Programa de Postgrado⁴.

Este nuevo contacto con la dimensión poética y política del Museo tiene, pues, la forma y el gusto de una inmersión en universo conocido – donde buscaremos ahora desvelar nuevas perspectivas, nuevas sutilezas, nuevas sintonías entre Museo y Real.

Museo: esencia poética

Empecemos por acordar la naturaleza esencialmente poética del Museo, derivada de la figura mítica de *Mousaios*, hijo de Selene, maestro de las Gracias y de Orfeo, asociado a la actividad creativa del canto, una de las muchas representaciones de las Musas en la Grecia arcaica. Orfeo es una representación metafórica de la expresión poética de la cultura humana y su descenso al Hades para rescatar a Eurídice correspondería al deseo humano de recuperar, por el canto, lo que se ha perdido. Cantar es un modo de presentificar, por medio de la palabra y de la música, lo que se oculta en la noche eterna del olvido. Rezan los textos de la tradición órfica que cuando Orfeo tocaba su lira, los pájaros dejaban de volar para escuchar y las fieras perdían el miedo; los árboles se volcaban para capturar el sonido en el viento. Como argonauta, silenció con su canto a las sirenas, responsables de los naufragios, otra bella metáfora, que indica el poder de la música y del canto de silenciar las voces que causan daños sociales. Ese canto habría sido enseñado por las doctrinas de Mousaios, indicando la fuerza de la palabra en la transmisión de la experiencia. Otros textos de la misma tradición relatan la importancia de Mousaios (nombre también grabado como *Musaeus*) como potencia oracular, responsable por la narrativa de ciertos aspectos de la génesis de la cultura griega⁵. Varios de

1. Master en Ciencia Política, 1985-1986. IUPERJ, Universidad Cândido Mendes, RJ, Brasil

2. Master en Comunicación y Cultura. RJ, ECO/UFRJ, 1996-1998. Disertación: Apolo e Dionisos no Templo das Musas. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. Orientador Paulo Vaz.

3. Doctorado en Comunicación y Cultura. RJ, ECO/UFRJ, 2000-2004. Tese: Imagens do 'Não Lugar': comunicação e os 'novos patrimônios'. Orientador Priscila Kuperman.

4. Patrimonio, Museología y Sociedades en Transformación: la experiencia latinoamericana. RJ, PPG-PMUS.

5. En Eratóstenes, fragmento de *Katasterismoi*, Musaeus relata como Zeus, al nacer, fue dado a Themis por Rhea, y por esta a Amaltea, que a su vez lo entregó a Cabra, la hija del Sol, para ser creado en las grutas de Creta. Hippolytus Romanus, en *Philosophoumena* 5, menciona la importancia de los antiguos teólogos Mousaios, Linos e Orfeo, que elucidaban sobre las ceremonias de iniciación

esos textos son directamente dedicados a Mousaios, uno de ellos, de autoría de Eusebio⁶, atribuye al Moisés bíblico (*Mouses*, o *Moses*) el nombre Mousaios, que sería como los griegos lo llamaban.

Orfeo y Mousaios personificarían una de las formas de potencia oracular del humano: la potencia de crear y/o recrear, por la palabra enunciada, por la música y por el canto, la poesía de las cosas. Pero no solo es de la poética de las cosas que hablaban Mousaios y Orfeo: Plinio, el Viejo, en su *Historia Natural* (21.84 y 25.5) menciona las enseñanzas de Mousaios y de Orfeo, asociados a Hesíodo, sobre las propiedades de ciertos vegetales. Estrabón, en su *Geografía* (10.3.17) asocia Orfeo y Musaeus a la cultura Tracia, acordando la importancia del monte Hélicon como lugar de culto a las Musas; y menciona la influencia de la cultura del Oriente sobre esos ritos⁷. La voz de esos dos personajes revela aún la fuerza política de la música y del canto: Platón, en la República (2.364a-365b), menciona narrativas de Musaeus y de Orfeo, hijos de Selene y de las Musas, de acuerdo a las cuales organizaban sus ritos, convenciendo individuos y ciudades de que es posible liberarse y purificarse de la injusticia.

Recordemos también el concepto de *Mousaion* como instancia de manifestación de las Musas (palabras cantadas), expresión del proceso creativo, fundamentado en la memoria y movilizador de las representaciones simbólicas que configuran la base del proceso cultural⁸. La idea de Museo se asocia aquí a *poiesis*, la potencia creativa que permite la generación de lo nuevo y que impulsa el ser hacia la inmortalidad, más allá de la idea de finitud.

Un Museo cuyo fundamento es el proceso creativo, expresión más noble de las relaciones entre lo Humano y lo Real, se traducirá ciertamente por el desarrollo de una Museología como *poiesis* (en su sentido más pleno, acto creador), capaz de movilizar todos los sentidos y emociones humanas en las más diversas representaciones. Es a partir de la *poiesis* como emergencia de lo nuevo que se articula el arte poético (*poiétiké*), y también la figura del poeta (*poiétés*), el que narra lo real de forma siempre creativa. Ahí está la esencia del Museo: la capacidad creativa de decir lo Real. En esa relación, el Museo es a un tiempo la poesía y el poeta, el oráculo y la función oracular, el que narra y el mismo acto de narrar.

y sobre los misterios de la vida, fundamentando, con sus ideas, el sistema completo de la doctrina concerniente al nacimiento. Aristophanes, en *Los Sapos* 1030-33, comenta la nobleza de los poetas Orfeo, que reveló los misterios, y Mousaios, que enseñó la cura de las enfermedades y los oráculos. Herodoto, en *Historias* (7.6 e 8.96) menciona igualmente la actividad oracular de Mousaios. En <https://smokywords.wordpress.com/mousaios/>. Acceso en 24.08.2017

6. Eusebio, Preparación, 9.27. Ella (...) tomó un niño supuestamente de uno de los judíos, y lo llamó Mouses (Moses): pero al crecer, los griegos lo llamaban Mousaios. Y ese Mouses, decían, era el maestro de Orfeo. En <https://smokywords.wordpress.com/mousaios/>. Acceso en 29.08.2017

7. Estrabón recuerda también que esos autores (y otros más) han consagrado toda Asia, hasta India, a Dioniso, y que su música denota esta influencia.

8. Para detalles sobre las relaciones entre *Mousaion* y Museo, ver SCHEINER, Tereza, 1998, Cap. 01.

Pensar el Museo en esa sintonía nos permite creer en la posibilidad de existencia de una ‘Museología del Espíritu’, un modo muy específico de percibir lo Real, fundamentado en el acto creativo. La Museología se revelaría así como instancia permanente de percepción de lo Real, de creación y de transformación, capaz de traducir, por medio de la praxis, todas las dimensiones perceptuales de lo humano y todas las manifestaciones de capacidad humana de creación.

Cabe explicitar que la expresión ‘Museología del Espíritu’ es una metáfora que se utiliza para defender una Museología que va más allá de las prácticas cotidianas, de la técnica y de la prevalencia del logos – mas allá del empirismo científico que presupone “una relación unívoca y verificable entre el lenguaje y el mundo, las palabras y las cosas” (Sodré, 1994, p. 21). Se propone aquí una Museología que abarque, además del logos, aspectos no mensurables de la conciencia, asimismo como la dimensión mítica de la producción cultural. Para ello se debe aceptar que el pensamiento contemporáneo ha revisado el concepto de conciencia, “criticando la presunción común de que la conciencia es la base de conceptos, aprendizaje, razonamiento, pensamiento y juzgado” (Sodré, 1994, pp. 40-41). Ello es fácil de comprender si se acepta la Museología como un modo de pensar lo Real (¿la relación específica?) y no meramente como un conjunto de prácticas relativas a los museos⁹.

Ya en el ámbito de la praxis, el Modo de Ser del Museo se traduciría por medio de la exposición como itinerario poético, trayectoria que permite conyugar, en todas las perspectivas, direcciones y sentidos, las dimensiones creativas del espacio, de la forma, de la luz y del color, y sobre ellos y a través de ellos tejer la malla efrática¹⁰ de la significación. Con ello queremos decir que toda exposición se configura como itinerario poético, aun cuando no se la reconoce o asume como tal.

Hay todavía casos en la que dimensión creativa se desplaza hacia el primer plano, y la narrativa de la exposición desvela de modo ejemplar los movimientos y sutilezas del acto creador. Eso en general sucede en exposiciones de arte, en

9. Hemos tomado como base algunas reflexiones de Sodré que nos recuerdan los estudios realizados por Planck, Einstein, De Broglie, Heisenberg, Born, Schrödinger y Bohr, a partir de los cuales se ha buscado en las ciencias humanas “un encuentro gnóstico entre la racionalidad científica y la creación mítico-imaginaria” (Sodré, 1994, p. 64). Dichas ideas se han utilizado en nuestra tesis doctoral, que defiende, fundamentada en algunos de esos autores, las relaciones entre imaginario, museos y patrimonio (Scheiner, 2004, cap. 2).

10. El término griego *Ekphrasis* o *ecphrasis* describe una obra de arte producida como ejercicio retórico; frecuentemente usada en su forma adjetivada efrática, es una descripción verbal vivida, casi siempre dramática, de una obra de arte visual, real o imaginada. En los tiempos antiguos, se refería a la descripción de cualquier cosa, persona o experiencia. El término adviene del griego ek y de φράσις *phrasis*, respectivamente ‘fuera’ y ‘hablar’ e o verbo ἐκφράζειν *ekphrázein* significa “proclamar o llamar por el nombre cualquier objeto inanimado”. En <https://en.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis>. Acceso en 04.09.2017.

las cuales el lenguaje plástico/poético materializa sentidos ya existentes en el universo sígnico del artista, generando nuevos sentidos¹¹.

Dicha tendencia se expresa en las instalaciones de artistas como Lucio Fontana¹², los ‘ambientes espaciales’; o en las variadas expresiones del arte *site-specific*¹³; pero puede revelarse asimismo de modo pleno en exposiciones de historia, ciencia o técnica, cuando el ‘*quantum*’ museográfico privilegia las sutiles articulaciones entre espacio, tiempo, forma, color y objeto, generando superficies discursivas que se revelan como pura poesía. O aún cuando la misma ciencia es el objeto, revelada en su dimensión más poética, como en la muestra digital “Botánica Poética”, desarrollada por el Jardín Botánico de Nueva York¹⁴. La muestra aborda el movimiento del siglo XVIII, según el cual la botánica se ha tornado objeto de la poesía; e introduce a los botánicos que integraron dicho movimiento, con sus obras, que generaron nuevos conocimientos científicos, presentados en libros, obras de arte y jardines.

Ejemplos del uso intencional de la exposición como *poiesis* pueden encontrarse en museos de todos los países. Mencionamos aquí dos trabajos recientes, desarrollados en Francia: la intervención “Brigada Poética Volante”, realizada en marzo de 2016 en la galería central de esculturas del Museo d’Orsay, por jóvenes actores del grupo teatral Rhinocéros, en homenaje al Douanier Rousseau¹⁵; y el “Pequeño Museo Temporario de la Gran Droguería Poética”, experiencia realizada entre el 30 de marzo y el 7 de mayo de 2017 en el Museo Magritte, en homenaje al artista¹⁶, obra surrealista construida a partir de términos, metáforas y de las experiencias de los participantes, escenificando una especie de botica con productos imaginarios ligados a la mejora de la condición humana, bajo formas de frascos rellenos de sentimientos. La instalación, expresión poética objetivada, como interpreta el director Dominique Maes, hace recordar las experiencias *ready-made* de Marcel Duchamp, como el encapsulamiento del

11. Maluf, María Fernanda (2009). La autora comenta que “fueron necesarios veinte siglos para que el arte lograra alcanzar el horizonte mundano y definirse como categoría de ser, renunciando a la representación como proceso intelectual” (p. 123).

12. Maluf, María Fernanda. 2007, p. 124.

13. Ver Casimiro Otto, R. C., 2014.

14. Ver <https://www.nybg.org/poetic-botany/#def>. Acceso en 10.09.2017.

15. *La Brigade Poétique Volante* (31.03.2016). Museo d’Orsay, ala central de las esculturas. Exposición temporal. Amigo de Apollinaire y Alfred Jarry, Douanier Rousseau vivió cercado de poetas. La Brigada Poética Volante evolucionó por la nave del museo y por la exposición durante toda la noche, desvelando una selección de los más bellos poemas del Douanier y de sus amigos.

16. *La Grande Droguerie Poétique* es la expresión poética objetivada. De esta vez, rindió homenaje a René Magritte. Tuvo lugar del 30 de marzo al 7 de mayo, en el Museo Magritte, donde el programa *Sésame et les Midis de la Poésie* propuso un nuevo proyecto, después del éxito de “*Ceci n’est pas un Poème I et II*”. Con base en la exposición del Museo Magritte, “*La Grande Droguerie Poétique*” invitó dos asociaciones culturales: Asbl Nativas, que ayuda a personas con necesidades, y el Ceria, que se dedica a la alfabetización, representado por un grupo de estudiantes de francés como lengua extranjera. Fuente: https://www.rtbfb.be/culture/arts/detail_un-petit-musee-temporaire-de-la-grande-droguerie-poetique?id=9567413. Acceso en 09.09.2017

aire de Paris (1919); o el frasco de Alicia en el País de las Maravillas, con la inscripción “Tómame”, cuestionando la veracidad de la etiquetas.

Otro ejemplo sería la muestra “Poética de la Percepción” (*Poetics of Perception*), del brasileño Vik Muniz, realizada de enero a abril de 2014 en el Museo de Arte Contemporáneo de Virginia, EUA. Esta, más tradicional en su concepción, emociona sobre todo por el uso poético de la luz y del color¹⁷.

Más reciente es la muestra “Poética de la Luz” (*Poetics of Light*), realizada entre marzo y junio de 2017 en el Museo Nacional de Ciencia y de la Media, en Bradford, UK¹⁸. El museo, volcado hacia la ciencia y la cultura de la luz y del sonido, reúne en su colección objetos icónicos ligados a la fotografía, a la cinematografía, a la televisión y a las nuevas medias. La exposición, organizada en asociación con el Museo Histórico del Nuevo México (EUA) y la *Bradford School of Art*, reunió alrededor de 200 imágenes realizadas con la técnica fotográfica de ‘pinhole’. El contenido incluyó imágenes sobre arte, política y ciencia.

Finalmente, la exposición “Poético y Político” (*Poetic and Political*), abierta desde 15 de junio de 2017 en el Museo Harn de Arte, de la Universidad de Florida, extendiéndose hasta 08 de julio de 2018, explora dos planos perceptuales aparentemente opuestos, generando un impacto visual provocativo. La muestra sobrepone imágenes de Josef Albers, artista dedicado a las cualidades emotivas y psíquicas del color, a imágenes de artistas africanos y afroamericanos que confrontan los trazos del colonialismo. Las trayectorias estética, histórica y política se entrelazan, con énfasis en el tema de la Diáspora – contribuyendo para una percepción más apurada del tema de la colonialidad, y para concienciar los visitantes sobre las situaciones y actores representados¹⁹.

Hablamos de la esencia poética del Museo. ¿Y cómo ese Museo-poeta se desvela en el ámbito político?

En Simposio (diálogo socrático compilado por Platón), la *poiesis* puede ocurrir bajo tres formas distintas: 1. La procreación (*poiesis natural*); 2. La fama heroica (*poiesis política*); y 3. El cultivo de la virtud y del conocimiento (*poiesis del alma*). Asociada a la *physis* por Platón, es referida por Heidegger como ‘lo que adviene’ – la *physis* como emergencia, acto de desvelamiento o momento extático, en que una cosa se transforma en otra. La idea de *poiesis* está asimismo asociada a la posibilidad de emergencia de una potencia plena, de real fundamento de la transformación.

Para comprender mejor dicha potencia en su dimensión política, recordemos que el término deriva de los términos griegos *politiké* (política en general) y *politikós* (de los ciudadanos), o sea, el conjunto de normas y acciones directamente relacionadas a los intereses de la *polis*, a los intereses colectivos. La

17. <http://www.virginiamoca.org/vik-muniz-poetics-perception>. Acceso en 09.09.2017

18. <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/objects-and-stories>. Acceso en 09.09.2017

19. <http://harn.ufl.edu/poeticandpolitical>. Acceso en 10.09.2017

dimensión política de la *poiesis* estaría, pues, en su potencia de generar acciones transformadoras en pro del bien común. Hablemos aquí no de sistemas de gobierno o de ideologías específicas, sino de la política en su dimensión más plena: como forma de pensar lo colectivo, con la pretensión de atender a los intereses y necesidades de cada individuo, volviéndolo un verdadero ciudadano.

El Museo revela su potencia política al desvelarse como instancia que deflagra el acto creativo, actuando como lugar de transformación.

Logos y Mousaios

Seguimos aquí el movimiento, propuesto por Dioguardi (1995, pp. 7-15), de pensar el Museo como una forma de discurso sobre el conocimiento, como representación de un método de trabajo intelectual. En esta perspectiva, más que un lugar de ‘exposición de memorias’, el Museo se realiza como instancia de captura y traducción de un mapa dicotómico que oscila entre el conocimiento adquirido (como cultura histórica) y el conocimiento que se construye por casualidad, y que resulta en una “cultura de la acción práctica, susceptible de determinar el devenir en el hacer” (p. 11). No se trata de reificar el par ‘saber x hacer’, o de dar énfasis a la oposición clásica entre cultura humanista y cultura científica; se trata de percibir el conocimiento como “una victoria sobre la facultad de olvidar” (p. 14). El conocimiento se da como presentificación de la experiencia, en acto, o memorizada; como resultante del movimiento de traer a la presencia lo que, de otra forma, se ocultaría en la noche del olvido, donde por veces el pasado parece querer ocultarse.

Dioguardi (1995, p. 15) comenta que “la existencia del hombre se manifiesta como un viaje por los meandros de un conocimiento que aumenta a la medida en que proseguimos por el camino de la vida”. En este viaje, comenta Serres, espacio y tiempo se articulan para generar capas perceptuales progresivas: de la autopercepción (¿quién soy yo?), o *ipseidad*, revelada como consciencia-de-sí, a la consciencia del Otro (Ego x Alter); y de ahí hacia la percepción de lo colectivo (Nosotros). Es entre esos pliegues que nos definimos y que elegimos “donde y como investir nuestra *libido* de pertenencia” (Serres, 2015, p. 126). Es entre esos pliegues que nuestro Yo se vuelve Nosotros.

Son esos pliegues que nos permiten aún organizar nuestras capas perceptuales bajo la forma de narrativas de mundo, creando guiones significantes que hacen posible articular los distintos planos vivenciales que se nos presentan y que recurrimos, en todas direcciones, de la individualidad al colectivo global. Por medio de las narrativas, buscamos ordenar la demasia de lo Real: “Cada cultura, cada música, cada narrativa, todas singulares, todas como fuente de gozo de pertenencias, irán a beber en la universalidad de ese murmullo, en el aliento que precede el sentido. Después la narrativa, sensata, lo olvidará” (Serres, 2015, p. 140). En ese proceso todo se articula a partir de un centro que será inevitablemente la ipseidad, el ego, el yo-mismo, la consciencia-de-uno. Pues apenas se nos hace posible percibir lo Real a partir de lo que somos y es

con nuestra piel, nuestros sentidos, nuestra conciencia que podemos articular un mapa de mundo que sea verdaderamente significante. Y como todo se despliega a partir del Yo, es a partir de mi colección de experiencias y memorias que gana cuerpo y forma mi primera experiencia de Museo, que algunos reconocen como Museo Interior.

Mi experiencia personal del mundo deflagra, pues, una ‘narrativa de Real’ personalísima, que a su vez influencia y define los modos y formas bajo los cuales deberé avanzar en mis vivencias. Tiempo, espacio, movimiento, causa y consecuencia, pensar, sentir, hacer, todo se confunde en una inconmensurable nube perceptiva y vivencial de la cual es justamente la capacidad narrativa que me permite construir, por la selección, una memoria²⁰.

Es por medio de la selección que se configura el Museo Tradicional. Directamente constituido por una identidad segmentada, el Museo Tradicional, con sus colecciones formadas a partir de elementos elegidos y retirados del mundo, comprueba que es de la naturaleza humana evaluar y analizar los hechos aislados, “antes de reunirlos en la síntesis del juzgamiento” (Dioguardi, 1995, p. 35). Se evidencia aquí la capacidad del Museo en provocar emociones: pues el acto de exponer, más que una función de mostración, puede también evocar el misterio, la síntesis, el descubrimiento, distintas facetas del desvelamiento.

Pensar el Museo como narrativa de lo Real lleva a otro movimiento: desvelar como este fue pensado y narrado, a lo largo de distintos momentos de la Historia. Se entrecruzan aquí varias narrativas, predominando la que enumera distintas fases (o representaciones) del Museo basadas en la vivencia histórica de lo que se ha convenido llamar ‘cultura occidental’, y que se inicia por el *Museum* de Alexandria en 284 a.C., se despliega en las colecciones de manuscritos y objetos sacros medievales, en las colecciones de objetos científicos y obras de arte de los siglos XV y XVI; y se multiplica en el Renacimiento, bajo la forma de gabinetes de estudio y de curiosidades, galerías de arte y colecciones profanas y/o religiosas, mantenidas en espacios privados o en universidades para fines de estudio y contemplación. En este momento, el Museo pasa a ser percibido como un ‘teatro de la memoria’; y la idea de ‘museo’, siempre asociada a los sistemas de pensamiento de cada sociedad, en cada tiempo y lugar, es articulada para representar cadenas relacionales muy al gusto del conocimiento de la época.

Dioguardi (1995, p. 99) recuerda los ‘museos de la utopía’ mencionados por Giordano Bruno – y el “Sistema del Saber Universal” descrito por Francis Bacon en 1621 en su libro *Nova Atlantis*: un “complejo museo imaginario reproduciendo exactamente el sueño epistemológico de la época, que recusaba la división de distintas partes del saber, siempre concretamente documentadas, e investigaba asimismo sus interfaces” (Vercelloni, *apud* Dioguardi, 1995, p. 99).

20. “Memoria de itinerarios, de lugares, de hechos, de museos encontrados y de obras que les son vinculadas” (Dioguardi, 1995, p.18).

Volvamos a la idea de Museo como expresión del conocimiento generado por el Hombre. En este sentido el autor defiende una idea doble, de museo tradicional “como receptáculo inmutable, como *hardware*”, pero asimismo como

algo flexible y modificable en función de los conocimientos, como un fenómeno que debe ser comprendido, organizado, generado. El museo sería una especie de ‘software’, capaz de crear a cualquier momento una atmósfera específica que caracterizaría una casa para hacer de ella un verdadero hogar (Dioguardi, 1995, p. 81).

”

El autor denomina ‘efecto museo’ al proceso de sedimentación de ideas, eventos y hechos que nos lleva a memorizar la experiencia humana como parte de la historia. Pues es precisamente de la sedimentación de los productos de la inteligencia humana que nacen las disciplinas que describen el arte y la ciencia, por medio de las cuales se expresa la imaginación.

El efecto museo – sedimentación y recomposición de lo Real por el conocimiento – constituye un verdadero método de trabajo antiguo y también siempre actual, particularmente útil en los días de hoy, para afrontar nuestra época caracterizada por la complejidad, la redundancia y el ruido (Dioguardi, 1995, p. 3).

Metodológicamente, eso corresponde a los procesos de selección, conservación y evocación de los hechos y eventos que los profesionales del campo de la Museología identificarían como ‘funciones del museo’. Pero aquí el autor no limita dichos procesos a la existencia de registros materiales, sino que alarga la percepción del ‘efecto museo’ a los procesos de selección y redimensionamiento de elementos originales vinculados a los hechos históricos, muy comunes en las ciencias humanas y sociales y en la literatura. En este sentido, el museo se vuelve un laboratorio “donde se realiza una experiencia sobre el acto de vivir” (Dioguardi, 1995, p. 109) – ya que la experiencia se puede ampliar hacia todas las actividades humanas.

Museo: esencia política

Se desvela aquí el segundo nivel de la esencia del Museo: la esencia política, que reconoce el fenómeno Museo como fundamentalmente libre, dinámico y plural (Scheiner, 1991, 1998). La Museología se desvela aquí como instancia que permite al Humano actual en lo Real, para transformarlo positivamente, traduciendo, por medio de la praxis, las expresiones legítimas del deseo humano de libertad, justicia y derecho a la igualdad.

Traducir hacia la praxis la esencia política del Museo significa actuar en el plano de la cotidianidad, revelando, como preveía Heidegger (2000) la dimensión de mundanidad de su ser. ¿Qué significa eso? Significa traducir para el mundo la realidad cotidiana, vivencial, de los fenómenos y de las cosas, moviéndonos

hacia lo que se oculta en esa cotidianidad. Como en un juego de luces y sombras, la esencia política del Museo se revela precisamente en el sutil espacio de frontera que se construye entre el *logos* y la *physis*; entre lo intencional y lo realizado; entre lo deseado y lo posible; entre lo que *es* (mundo), *el modo posible de ser* de las cosas (*Da-sein*) y los límites de la experiencia (*finitud*).

¿Y cómo se realiza esta esencia? Pues, por medio de los pliegues de una “Museología de la Acción”, no mera praxis, sino acción transformadora, donde cada museo se vuelve capaz de desvelar para individuos y sociedades su potencia; no como instancia reveladora de Verdad, sino como indicador privilegiado de los múltiples sentidos de lo Real, entendidos como posibles manifestaciones de realidad. El Museo se realiza así en el movimiento y en la diferencia: en el movimiento del acto creativo, que evita la repetición y que reactualiza, por la dinámica de los procesos vivenciales, su fundamental libertad.

Es en la dimensión política, dice aún la Museología, que el ser del Museo se abre hacia el lenguaje en su manifestación más amplia, ya indicada por autores como Saussure (*apud* Carvalho, 2003), que recuerda la importancia del signo lingüístico como entidad psíquica dual, donde *significante* (imagen acústica) y *significado* (sentido) se articulan y complementan, traduciendo el concepto generado en el plano de las ideas por medio de planos organizados de expresión. Hay que considerar que el Museo se instaure como fenómeno en el ámbito de la palabra, y que se instituye por un acto de nominación, tanto en la teoría (esto es Museo) como en la praxis (este conjunto de representaciones se constituirá como museo).

La potencia política del Museo se inicia por la transposición, al nivel de la praxis, de su dimensión poética, en un movimiento sutil que hace uso estético del lenguaje, del lenguaje poético, como diría Eco (1976). La misma transformación es parte del acto creativo, y abarca la capacidad de comprender, relacionar, ordenar, configurar y significar lo Real. Y, así como Ostrower (1996) considera el arte, la arquitectura, la música y la danza²¹ como ordenaciones significantes, ordenaciones de lenguaje por medio de las cuales se definen los contenidos expresivos, se puede también decir que esta es la esencia del Museo. El Museo²² sería, entonces, *una de las formas más completas de ordenación significativa de lo Real*, donde se articulan la materialidad, como lenguaje simbólico, y la inmaterialidad, como aliento o ‘anima’ que confiere al todo su plena significación.

Ostrower nos acuerda también que todo acto creativo es simultáneamente individual y social, articulando continuamente el plano intuitivo a la percepción de mundo desarrollada por el individuo en su relación con las cosas. Es precisamente esta dimensión social, actuada creativamente, que confiere al Museo su fuerza política y su potencial de transformación.

21. Exactamente lo que la Filosofía presenta como instancias de manifestación de las Musas.

22. Él mismo, una instancia de manifestación de las Musas.

Hablemos ahora de la dimensión política del Museo cuando esta se refleja directamente en las interfaces sociales. Aquí, estarán expresas las relaciones entre Museo, como instrumento de renovación social, y Política, como el conjunto de normas y acciones direccionadas a los intereses colectivos. En esta dimensión la potencia del Museo se relaciona a la idea de poder como resultado del contrato social, y puede revelarse bajo distintas formas, como el *poder simbólico*, ejemplarmente trabajado por Bourdieu y sus seguidores; el *poder de comunicación*, vinculado al uso pleno de la potencia transindividual y transsocial de interacción; el *poder informacional*, producto de los intercambios sociales en todos los tiempos y lugares, y especialmente enfatizado en la contemporaneidad con el advenimiento y popularización de las nuevas tecnologías. Y aún como *poder político*, en el sentido de la búsqueda de un equilibrio relacional entre actores sociales (Arendt), o estrategia resultante de movimientos tácticos de esos actores (Foucault).

Ese poder político/estratégico puede organizarse por medio de dispositivos específicos, como instrumentos normativos, códigos deontológicos y códigos legales. Y asimismo bajo la forma de las llamadas *políticas de acción*, que en el ámbito de las relaciones entre Estado y Sociedad pueden ser reconocidas bajo la leyenda de *políticas públicas*. En el campo de la cultura y del patrimonio, dichas dinámicas se articulan con el perfil de *políticas culturales*. Es en el ámbito de las políticas culturales que las relaciones entre estado, sociedad, patrimonio y museos se revelan de modo más específico, muchas veces presentando una dimensión particularísima, reconocida como *políticas museológicas*.

En el universo de las políticas de acción, se revela la importancia de los grupos de presión y de los grupos de interés²³, cuyas articulaciones contribuyen para dimensionar el continuado juego de fuerzas que Bourdieu denominaría ‘disputas de poder’. En el campo específico de la Política, dichos grupos se mueven prioritariamente a partir de cuestiones ideológicas; ya en el campo dicho ‘cultural’ las disputas de poder se ejercen mediadas por las agencias y movimientos de negociación diplomática. Este es el territorio simbólico donde se mueven agencias de especial relevancia para el patrimonio, los museos y la Museología, entre ellas, el ICOM, importante instancia de mediación teórico/práctica, cuya actuación tiene alto grado de resonancia en los instrumentos jurídicos y deontológicos que fundamentan la práctica llamada ‘museológica’.

La reflexión epistémica sobre las relaciones entre Museo y Política es relativamente reciente en el campo de la Museología, habiéndose articulado especialmente a partir de 1983, cuando el ICOFOM eligió como objeto de análisis crítico el tema Museo, Territorio, Sociedad; y de 1986, cuando eligió reflexionar sobre las relaciones entre Museología e Identidad. Más adelante, en 1993, eligió

23. Grupo de interés (o de presión) es toda asociación organizada de individuos o de entidades que, con base en intereses compartidos, se proponen influenciar las políticas públicas a su favor, a partir de una causa definida. Son una evolución natural de las comunidades de interés. Thomas, Clive S. En <https://www.britannica.com/topic/interest-group>. Acceso en 10.09.2017.

como tema de estudio y debate las relaciones entre Museo, Espacio y Poder²⁴, tema replicado en el mismo año en el ámbito del ICOFOM LAM, con el recorte Museo, Espacio y Poder en América Latina y el Caribe²⁵. En 1995, el dibujo e implantación, por Vinos Sofka, del Movimiento Internacional “De la Opresión a la Democracia”, destinado a documentar y analizar la memoria de los antiguos Estados totalitarios²⁶, enfatizó la importancia de los museos y del patrimonio en los movimiento de autoreconocimiento y de empoderamiento de las sociedades posttotalitarias, en distintos contextos geopolíticos. Dichas iniciativas legitimaron, de forma emblemática, los abordajes de los teóricos del campo con respecto a la Museología como lugar de pensamiento sobre la dimensión política del Museo, especialmente en el ámbito del ICOFOM. Alargando la mirada, percibimos que el mismo ICOFOM debió su creación a un conjunto de imposiciones claramente políticas: en el artículo sobre su trayectoria en el ICOM, Sofka se refiere al proceso de constitución del Comité como una conquista ideológica; y a los miembros del ICOFOM como “militantes en la lucha por la museología y en la búsqueda de sus fundamentos” (Sofka, 2016).

Pero no se puede olvidar que ya existe hace décadas, tanto en el ICOM como en el universo académico y en el ámbito de las agencias vinculadas a las políticas culturales (incluyendo la UNESCO), un considerable conjunto de reflexiones críticas sobre la dimensión política de los museos y de la Museología²⁷, del que forman parte documentos emblemáticos del campo como la Declaración de Grenoble (1971)²⁸ y la Carta de Santiago (1972). Sobre esta última, de Varine (s.f.)²⁹ comenta que a partir de Santiago se legitiman en el ámbito de la Museología la noción de Museo como herramienta de desarrollo, y la idea de función social del Museo y del rol político del museólogo.

Entre los estudios relevantes para el campo de la Museología se han destacado asimismo en los años 1990, las reflexiones sobre el rol político de los museos en sus relaciones de inclusión con todos los grupos sociales, especialmente las sociedades poscoloniales. Algunos de esos estudios alcanzaron resonancia global, como aquellos desarrollados por Amareswar Galla (1993, 1996). Al mismo tiempo, los teóricos adeptos de la Nueva Museología se concentraban en el

24. Atenas y Thessaloniki, Grecia, 1993.

25. Quito, Ecuador, 1993. Ver Astudillo, L; Decarolis, N. & Scheiner, T. (1993).

26. Profesionales de distintos países se adhirieron al proyecto. En Brasil, dio origen al proyecto de investigación “Patrimonio, Museología y Sociedades en Transformación: la experiencia latinoamericana”, creado en 2001 y desde 2006 vinculado al PPG-PMUS, teniendo a Sofka como investigador asociado. Ver Sofka, Vinos, 2016.

27. Ver Scheiner, Tereza, 2012.

28. Resoluciones y Recomendaciones de la 9a. Conferencia General de Museos - “El Museo al servicio del Hombre, hoy y mañana”. El evento dedicó especial atención a la educación y a la acción cultural. En <http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/grenoble-1971/L/1/>. Acceso en 09.09.2017.

29. VARINE, Hugo. (s.f.).

reconocimiento, defensa y musealización de los patrimonios comunitarios, en el ámbito local.

En 1992, el ICOM creó, por recomendación de su Consejo Consultivo, un Grupo de Trabajo sobre Temas Transculturales (*Working Group on Cross Cultural Issues* - WGCCI). Los resultados de producción de ese grupo impregnaron positivamente el trabajo de la Organización, que pasó a enfatizar los temas vinculados al desarrollo de “una Museología incluyente, capaz de abordar los contextos de la diversidad cultural, más allá de las fronteras de raza, etnicidad, color, género, clase, edad, habilidades físicas, regiones, lengua, fe, credo, estatuto económico, preferencias sexuales”³⁰; y a explorar los modos de relacionar el desarrollo económico y cultural de las comunidades a la percepción de espacio, identidad y autoestima de los distintos grupos. Esto incluyó la concienciación sobre las necesidades culturales de los grupos minoritarios, poblaciones indígenas y sociedades ‘en transición’ (desapoderadas por la diáspora, por la pobreza o por los conflictos armados), en un movimiento de rechazo a las prácticas colonialistas e imperialistas aún existentes en museos, y a las tendencias homogeneizantes y universalisantes del discurso cultural.

Las políticas y retos adoptados por el ICOM a partir de 1992 promovieron la importancia de las interfaces entre las culturas de la diáspora y las culturas enraizadas en sus territorios de origen; y también la percepción de que todas las manifestaciones son válidas en un mundo culturalmente democrático³¹. Como resultado se eligió el tema “Museos y Diversidad Cultural” para la Conferencia General de 1998. En diciembre de 2005 se conformó una Fuerza de Trabajo Intercultural (*Cross Cultural Task Force*), coordinada por Galla e integrada por especialistas de distintos países³², cuya actuación profesional ya se articulaba con los temas del interculturalismo, del respeto a la diferencia, de la libertad y de la inclusión en museos, temas que algunos años más tarde serían cooptados por la propuesta teórica de la ‘descolonización’.

El trabajo de la CCTF tuvo resonancia directa sobre la revisión del Plan Estratégico de la Organización, introduciendo la idea del Museo Inclusivo como tema prioritario³³. No por casualidad, fueron siempre estrechas sus interfaces con el Comité de Ética del ICOM, articulando la idea de diversidad cultural

30. Ver ICOM, 1997.

31. *ICOM Cultural Diversity Policy Statement and Action Plan*.

32. Alemania, África del Sur, Barbados, Brasil, China, Congo, Ecuador, Estados Unidos, Filipinas, Fiji, Francia, Holanda, Inglaterra, Japón, Mali, Turquía.

33. Interfaces desarrolladas en Camberra, Australia (2006) resultaron en el aporte de nuevos e importantes asociados, especialmente en la región Asia-Pacífico. En 2007, una sesión de trabajo sobre diversidad cultural y transformación en los museos fue el primer paso para el establecimiento de una serie de conferencias sobre el tema: Leiden, Holanda, 2008; Brisbane, Australia, 2009; Estambul, Turquía, 2010. Ver Galla, 2007. Dichos movimientos se insirieron en un contexto de nuevas articulaciones políticas del mismo ICOM, que entre 2004 y 2010 alargó su acción transorganizacional, formulando acuerdos de cooperación, entre otros, con el ICOMOS y la WIPO - World Intellectual Property Organization.

como concepto ético (Galla, s.f.). En 2012 la CCTF fue disuelta y en su lugar se creó el Instituto Internacional del Museo Inclusivo, una organización virtual también coordinada por Galla³⁴.

A pesar de esos avances todavía permanecen, en el seno de la comunidad ‘museológica’ internacional, ecos de una falsa idea de que los museos son agencias apolíticas; y de que los temas vinculados a los modos y formas por los cuales los museos experimentan las relaciones de poder y legitiman sus experiencias en distintos contextos político-ideológicos son temas meramente secundarios. De parte del cuerpo social, el creciente interés por los museos y por el patrimonio, resultante de las políticas de acción y difusión social implementadas en las dos últimas décadas en nivel nacional e internacional, si por un lado destacaron los retos de inclusión social, desvelando el rol de los museos como creadores de ‘capital cultural’ y productores de una “experiencia social y colectiva” (Krebs, A. & Maresca B., 1995), por otro lado horizontalizó el discurso sobre museos y Museología, creando una falsa impresión de que se puede solucionar la apertura de los museos hacia la libertad de expresión y la diferencia con la mera adopción de nuevas tecnologías, nuevos dispositivos museográficos y nuevas interfaces institucionales; o con el diseño, en ámbito local o nacional, de ‘políticas culturales’, ‘patrimoniales’ o ‘museales’.

De esa forma la propuesta de una ‘Museología de Acción’ que efectivamente se articule para abrir los museos a los intereses comunes se agota en el ámbito del discurso. Esa tendencia es enfatizada por la producción académica en el campo de la cultura, del patrimonio y de la Museología, muy desarrollada en las dos últimas décadas, especialmente en los países que cuentan con programas de postgrado dedicados a los museos y al patrimonio. En muchos países, la profundización de las reflexiones epistémicas sobre los aspectos constitutivos del campo y sobre las relaciones entre sociedad, cultura, patrimonio y museos no ha generado movimientos similares de actualización y modernización de las prácticas especializadas: en muchos casos, la acción es ahogada por la reflexión; y la práctica, por las narrativas de lo que se debe realizar. Entre los ejemplos de ese descompaso podemos mencionar la dificultad de implementar, en museos comunitarios, los inventarios participativos, de los cuales muchos hablan, pero cuya metodología muy pocos conocen; o de realizar de modo pleno la documentación de las manifestaciones intangibles del patrimonio, para efecto de musealización.

En los museos tradicionales, hoy operando en contexto de concurrencia abierta con las nuevas formas de prácticas culturales (ver Krebs & Maresca, 2005), la apertura hacia nuevas camadas de visitantes (incluyendo los turistas) y a

34. Ver <http://inclusivemuseum.org>. Se conformó asimismo una ‘comunidad de conocimiento sobre el museo inclusivo’ (*The Inclusive Museum Knowledge Community*), red que articula intereses comunes sobre el futuro rol de los museos y hace interfaces entre la academia y el cuerpo social, bajo acciones de impacto que incluyen enseñanza, investigación y debates. En <http://onmuseums.com/assets/downloads/museum/Z16FinalProgram.pdf>. Acceso en 10.09.2017.

contingentes de público cada vez más grandes no significa necesariamente estar en sintonía con una dimensión política plena: puede apenas consistir en una respuesta administrativa a las nuevas demandas de gestión financiera de los museos. Museos, especialmente los grandes y emblemáticos museos de resonancia global, necesitan continuamente comprobar que son capaces de sobrevivir en un ambiente en que, más que la poética y la política en su sentido más noble, lo que predomina son las leyes del mercado. Como resultado, lo que se tiene no es la esencia, es el ruido, que se revela por el uso exagerado (o desnecesario) de dispositivos tecnológicos, o por la *espectacularización*. Aquí, la Museología de Acción se pierde en las mallas de una ‘Museología del Espectáculo’.

Dimensión ética del Museo

En un tercer plano, poética y política se articulan en la dimensión ética. Defendemos un concepto de ética como la capacidad de percibir el Otro que nos habita (Badiou, 1995). Ello genera una percepción natural de las diferencias entre lo Igual y lo Mismo, evitando alejarnos de la diversidad asociativa del mundo. Creemos que es en ese encuentro que se realiza el verdadero Museo, capaz de desvelar la potencia creativa de la voluntad humana, reveladora de la más legítima forma de libertad: la sintonía entre cuerpo y espíritu, entre lo que cada individuo es, percibe, siente y realiza, en relación continuada con las múltiples dimensiones de lo Real.

En esa perspectiva, es importante el aporte intersocial posibilitado por las metodologías de acción fundamentadas en la idea de un Museo Integral. Esa matriz, configurada en Santiago (1972) y globalizada a través del discurso de la Nueva Museología y de la propuesta de un Nuevo Museo, fundamentó en parte las prácticas de los ecomuseos y de los museos comunitarios creados en la segunda mitad del siglo XX; y evolucionó hacia la idea de Museo Inclusivo, que a partir de los años 1990 se convirtió, como hemos visto, en meta prioritaria del ICOM. El Museo, percibido y actuado como espacio de inclusión, podría así volverse un ‘ágora absoluta’ (Scheiner, 2012), articulando de forma plural grupos sociales de las más distintas configuraciones. Se trataría aquí de una “Museología Política”, comprometida con la felicidad humana (en el sentido Aristotélico) y con el bienestar social.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el Museo verdaderamente inclusivo no es el que se alinea a la apología de un ‘derecho a la diferencia’, “percibiendo al Otro como el que posee hábitos, creencias y comportamientos diversos” (Scheiner, 1998, p. 113): dicha ética, que “idealiza un mundo donde sería posible la coexistencia tranquila de las comunidades culturales, religiosas, nacionales, y que niega la exclusión, se fundamenta en una fascinación por el culturalismo” (Scheiner, 1998, p. 114) cuyo origen podría ser una “sociología vulgar, directamente heredada del espanto colonial delante del salvaje” (Badiou, 1995, p. 34), olvidando que toda configuración colectiva se caracteriza por una inagotable multiplicidad y complejidad de trazos y patrones. Si creemos, como Badiou, que “la ética no existe, no hay sino ética-de” (Ibidem), sabremos que no hay un

sujeto uno, sino tantos sujetos como verdades existiesen. No existen una ‘ética general’ y un ‘sujeto abstracto’, lo que existe son seres particulares, invitados por las circunstancias a volverse sujetos. No hay, pues, “una ética general, sino ética de procesos, por los cuales se tratan los posibles de una situación” (Scheiner, 1998, p. 114). Se trata pues de una “ética del Otro, apertura principal hacia el Otro” (Badiou, 1995, p. 26).

Esta es la perspectiva que deseamos para el Museo: el abrirse a cada Otro en su *ipseidad*, subordinando la identidad a la diferencia – no como registro social, sino en esencia. Un museo vinculado a la esencia de verdad de cada individuo, avieso a una falsa ética consensual, indicadora de resignación subjetiva y de consentimiento hacia lo que hay. La dimensión poético-política del Museo se revelaría aquí plenamente, articulando una ética de los procesos (ética-*de*) y “una estética de la creación como ontológica, cuya belleza se da en la relación, poblada de afectos. Ese encantamiento con la vida es lo que hace posible generar lo nuevo, producir nuevos sentidos” (Scheiner, 1998, p. 92).

Museo, ética y poética – transformaciones

Las recientes articulaciones del campo cultural han agregado nuevas responsabilidades al ámbito museológico: el desplazamiento progresivo de las prácticas culturales para consumo de los nuevos medios, ocurrido a partir de los años 1980, obligó a los museos a desarrollar alternativas de acción más abiertas y sintonizadas con las expectativas de sus públicos potenciales. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que, en la Actualidad,

la verdad se presenta al juego político a través de formas de representación de lo imaginario, todas ellas más o menos vinculadas a una teatralización de lo Real. (...) Legitimada por las elaboraciones [simbólicas] del pasado colectivo, dicha teatralización permite al poder generar y asegurar sus privilegios (Scheiner, 1998, p. 126),

colocando en escena una herencia donde están presentes todos los mitos e idealizaciones colectivas que articulan identidades. Sabemos que la expresión teatralizada del poder fue utilizada en todos los tiempos, “dando origen a lo que Duvignaud califica como ‘sociedades visuales’, donde todo se muestra y se representa” (Scheiner, 1998, p. 126); hoy el poder se constituye por medio de operaciones simbólicas que lo hacen cada vez más seductor (acordémonos de Foucault), presentándose bajo la forma de dispositivos técnicos e irradiándose con el apoyo de los medios, especialmente los medios digitales. En consecuencia, el día a día se transforma en espectáculo y la demostración substituye a la argumentación. Esta dramatización permanente de la vida nos conlleva a percibir que, como ha dicho Balandier (1982, p. 69), “el poder debe mantenerse donde está la imagen”. Se comprende así porque, en el escenario de la Actualidad, los museos ganan una relevancia tan especial: en su ámbito reposan imágenes de poder de todos los tiempos.

Afirmamos que la exposición es la principal forma de expresión de la esencia poética del Museo. Nos corresponde a nosotros actuar de modo pleno esa esencia, analizando continuamente las relaciones entre los museos y los distintos grupos sociales, y actualizando las narrativas elaboradas por los lenguajes dichos ‘museológicos’, sin caer en la trampa de la espectacularización y del discurso vano.

En el actual contexto epistémico, en el que se piensan las estructuras sociopolíticas a partir del par finitud/recomienzo, la idea del ‘nuevo’ pasa a ser el argumento alrededor del cual se articulan las ideas. Las recurrentes narrativas sobre un Nuevo Mundo, la Nueva Historia, las Nuevas Identidades, los Nuevos Patrimonios, la Nueva Museología, el Nuevo Museo, pueden generar la ilusión de que sería posible engendrar el cambio a partir de una concepción ‘renovada’ de Real, donde la transformación pudiera darse bajo la falsa perspectiva de un uso exagerado de las nuevas tecnologías. ¿Qué le correspondería pues al Museo?

Creemos que es en el pasaje de la teoría hacia la práctica, justamente ahí, en ese lugar de encuentro donde el pensamiento se transforma en acción, que la poética de las cosas pierde su fuerza y su énfasis, dando lugar a prácticas muy poco comprometidas con el cambio. Pensar el cambio no significa necesariamente estar preparado para cambiar, al revés, el pensamiento de lo nuevo puede actuar como un sustituto para la instauración de lo nuevo, negando la acción por la prevalencia de la idea. Cambiar duele, y no hay dolor más grande que dejar lo conocido para osar el salto hacia el abismo; pero es lo que se tiene que hacer, si deseamos que el Museo se abra hacia una *poética de lo nuevo*, capaz de transformar, de forma política, lo Real, instaurando nuevas realidades: como decía Heidegger, la realidad no se transforma por una proposición teórica, sino por la acción, en la cotidianidad.

Reconocer y actuar de forma integral los espacios simbólicos híbridos, las interfaces y relaciones de cada grupo con el patrimonio y los museos, a partir del tiempo social de cada uno, respetando las representaciones que les son significantes, puede ser el camino para identificar donde se revela la ‘*éticade*’ indicada por Badiou, la verdadera matriz poética y política que mueve los afectos hacia la transformación. A partir de ahí, hay que dejar que el Museo ‘hable’, — usando de modo pleno y articulado sus lenguajes: del espacio, del objeto, de la forma, del tiempo, del movimiento, de la luz y del color, para componer una narrativa Órfica de lo Real.

La poética de Orfeo se desvela en la precisión del canto por medio del uso ético del lenguaje, cuando se dirige a la verdad interior de cada uno de nosotros.

Septiembre de 2017

Referencias

- Aristóteles. (1997). *Política*. Trad. del griego, introducción y notas de Mário G. Kury. 3 ed. Brasília: Ed. UNB.
- Astudillo, L., Decarolis, N., & Scheiner, T. (Org.). (1993). *Museos, Espacio y Poder en Latinoamérica y el Caribe. Museus, Espaço e Poder na América Latina e no Caribe*. Cuenca, Ecuador: ICOM/ICOFOM LAM. Co-auspicios OEA y Consejo Nacional de Cultura del Ecuador.
- Badiou, A. (1995). *Ética. Um ensaio sobre a consciência do Mal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Balandier, G. (1982). *O Poder em Cena*. Trad. Luís T. C. Moura. Brasília: Ed. UNB.
- de Carvalho, C. (2003). *Para compreender Saussure*. 12ª ed. Petrópolis, Brazil: Vozes
- de Casimiro Otto, R. C. (2014). *O museu como “lugar específico”: perspectivas para o século XXI. O caso das exposições Unilever Series e Monumenta*. Dissertação. Mestrado em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST/ Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Orientador: Tereza Scheiner.
- de Varine, H. (2000). *Autour de la Table Ronde de Santiago. Culture & Musées*, 17-18, 180-183.
- Dioguardi, G. (1995). *Le Musée de L'existence*. Trad. Annie Olivier. Climats.
- Eco, U. (1976). *Obra Aberta*. Debates: Estética. Rio de Janeiro: Perspectiva. 288 p.
- Galla, A. (1993). 'Issues for museums in post-colonial societies'. *Occasional papers*, The Commonwealth Association of Museums, 1021-6359; no. 1. Calgary: Commonwealth Association of Museums.
- Galla, A. (1996). *Curatorship: indigenous perspectives in post-colonial societies: proceedings*. Ottawa: Canadian Museum of Civilization / Commonwealth Association of Museums / University of Victoria.
- Galla, A. (s.f.). *Transformations: Museums and Cultural Diversity*. Concurrent session convened by ICOM CCTE. ICOM 2007 General Conference. 22 August 2007. Vienna (Austria). ICOM, 2007/DIV.13 (Original: English). Recuperado 10.09.2017 de <http://archives.icom.museum/download/June2008/ENG/2007DIV13-eng.pdf>
- Heidegger, M. (2000). *Ser e Tempo*. Parte II. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. 7ª ed. Coleção Pensamento Humano, no. 3. Petrópolis, Brazil: Vozes.
- International Council of Museums (ICOM). (1997). *Report of the Working Group on Cross Cultural Issues of the International Council of Museums - Presented at the 89th session of the Executive Council of ICOM on December 1997*. Recuperado 10.09.2017 de <http://archives.icom.museum/diversity.html>

- Krebs, A., & Maresca, B. (Org.). (2005). *Le Renouveau des Musées*. Paris: La Documentation Française.
- Maluf, M. F. T. (2009). *Museu e Ato Criativo*. Dissertação. Mestrado em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST/Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro. Orientador: Tereza Scheiner.
- Ostrower, F. (1996). *Criatividade e processos de criação*. 11ª Ed. Petrópolis: Vozes.
- Scheiner, T. C. M. (1991). *Interação Museu-comunidade pela Educação Ambiental*. Rio de Janeiro: UNIRIO/Tacnet Cultural Ltda.
- Scheiner, T. C. M. (1998). *Apolo e Dioniso no Templo das Musas: Museu - gênese, ideia e representações na sociedade ocidental*. Dissertação. Mestrado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ. Orientador: Paulo Vaz.
- Scheiner, T. C. M. (2004). *Imagens do Não-Lugar: comunicação e os novos patrimônios*. Tese. Doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ. Orientador: Priscila Kuperman.
- Scheiner, T. C. M. (2011). Patrimonio, Museología y Sociedades en Transformación. En N. Decarolis, & G. Dappiano (Org.), *El Pensamiento Museológico Contemporáneo - O Pensamento Museológico Contemporâneo* (pp. 42-55). Buenos Aires: ICOM / ICOFOM.
- Scheiner, T. C. M. (2012, Enero-Abril). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. Bol. Museu Paraense Emílio Goeldi. *Ciências Humanas*, 7(1), 15-30.
- Scheiner, T. C. M. (2016). Réfléchir sur le champ muséal: significations et impact théorique de la muséologie. En F. Mairesse (Ed.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 39-52). Paris: La Documentation française.
- Serres, M. (2015). *Narrativas do Humanismo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Sodré, M. (1994). *Jogos Extremos do Espírito*. Col. Arco do Tempo. Rio de Janeiro: Rocco.
- Sofka, V. (2016). Minha aventureira vida com o ICOFOM, a Museologia, os museólogos e os anti-museólogos, com especial referência ao ICOFOM Study Series' / 'My adventurous life with ICOFOM, the Museology, museologists and anti-museologists, with special reference to the ICOFOM Study Series. ICOFOM, 1995. *Museologia e Patrimônio*. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – UNIRIO|MAST – vol.9, no1. Trad. T. Scheiner.