

Museo: una visión desde la poshistoricidad

Érika Olaya Mendoza



"Poshistoricidad" es un término acuñado por el filósofo estadounidense Arthur Danto. El concepto, proveniente de la filosofía del arte, es una exaltación de un fenómeno ocurrido en el siglo XX: todo puede ser arte. Y puede serlo, en la medida en que no hay razones de carácter visual, o al menos formales, que puedan hacernos distinguir una obra de arte de otra cosa que se ve exactamente igual. Podríamos recordar las *Brillo box* de Andy Warhol frente a las *brillo box* que se venden en los supermercados. Ambas cosas se ven exactamente igual, pero con solo verlas no podríamos descubrir cuál es la obra de Warhol y cuál es el implemento de aseo. Dado este inconveniente (llamado el problema de los indiscernibles), Danto llega a la conclusión de que todo puede ser arte. Lo que es distinto de las condiciones que hacen que un objeto sea realmente una obra de arte.

Ahora bien, ¿qué pasa con el museo cuando todo puede ser arte?

Como respuesta a esta pregunta, la figura del curador es indispensable. En sus inicios el curador era una especie de conservador cuya misión era "conservar con cuidado escrupuloso las imágenes de Dios". En la actualidad, la práctica curatorial en los museos es un ejercicio que, en últimas, confiere al curador el poder para determinar los grados de aceptación de "un objeto que debe ver el público" (Restrepo Figueroa, 2009). Es decir, que en el criterio de este personaje se da apertura a cierto conocimiento, a cierta historia; el dispositivo narrativo que manifiesta las tensiones de un tiempo posmoderno[1]. Este dispositivo ofrece un significado al arte: he ahí lo que diferencia a las cajas de Warhol de las de los supermercados y de las del artista Mike Bidlo[2].

La curaduría tiene dos aspectos: la de museos y la creativa. La primera se define a partir de la triada que soporta un museo: conservar, estudiar y comunicar. La segunda se define a partir del discurso que concibe el curador con base en objetos creados por otros. El curador se apropia del objeto y del espacio y con ellos crea otras cosas relacionadas con el arte (Restrepo Figueroa, 2009).

Si pensamos ahora en el Museo Nacional de Colombia —en donde, a menos de que surja un proyecto de apropiación, en el cual la intención de lo que era el museo cambie— el carácter específico de las colecciones continuará inamovible.

Con las exposiciones temporales, los sitios que ocupan los objetos (las obras de arte, artefactos y elementos científicos) del mismo Museo, o de otras colecciones particulares, son susceptibles de cambiar, reordenarse y ser discriminadas por el curador, quien acoge de forma no expresa la actitud de crítico y creador, de manera tal que su escogencia aporta argumentos para materializar la tesis que el proyecto sostiene. Estas exposiciones constituyen la forma de renovar la atención sobre el Museo y, como señala María del Carmen Valdés, "estas presentaciones puntuales permiten probar nuevos medios de visualización y de sensibilización. Provocan el intercambio y el conocimiento. Ofrecen al público elementos para un acercamiento crítico o sensible a los objetos" (Valdés Sagüés, 1999).



Los contenidos pueden variar y presentar toda clase de conjunciones o disyunciones; además (como ya se dijo), del desplazamiento estructural del campo artístico, que necesariamente efectúa cambios en el sentido y significado cultural.

Es de ese modo que el cambio de conciencia tiene lugar, es decir, que al cambiar todo el entramado museístico, se efectúa un cambio narrativo, perceptivo y cultural.

El Museo Nacional de Colombia, en su proyecto museístico, sostiene que "la creación (del mismo Museo) estuvo ligada a la formación de un proyecto nacional que integraba a toda la población bajo el supuesto de una identidad colombiana (...)" (González, 2001). Si bien este fue el inicio[3] del Museo, su trabajo en los últimos tiempos ha consistido en dar cabida a aquellas realidades que se apartan de lado por el discurso fundador. Su fin es lograr que el público tan heterogéneo que lo visita encuentre espacios de diálogo e identificación. Todos estos cambios se efectúan bajo el marco de la Constitución de 1991, que define al país como pluriétnico y multicultural.

No obstante, esa acepción de una cultura plural ha tenido constantes críticas: por un lado, se manifiesta que el discurso es diverso, pero descontextualizado; que la narración perpetúa la hegemonía de una clase dirigente que, aunque reconozca estas realidades alternas, sigue viéndolas como extrañas, etc.[4] (Gutiérrez Sanín, 2001). La historia oficial fue escrita en función de héroes y caudillos; función que no incorporó la presencia y participación de los diferentes grupos de la población que vivía, se organizaba y disputaba ideales diversos y a veces antagónicos.

Reconstruyamos rápidamente la historia de la organización del Museo Nacional[5]. Nos ubicaremos en ella hacia la mitad del siglo XX, tiempo en el cual el Museo ha podido consolidar sus colecciones de una manera estructurada.

"Cuando el visitante del Museo Nacional entraba al espacio de tres pisos donde se exhibía la colección permanente, entre los años 1948 y 1988, se encontraba con tres inscripciones en letras de bronce: en el primer piso, Museo Arqueológico y Etnográfico; en el segundo, Museo Histórico; y en el tercero, Museo de Bellas Artes. El visitante no tenía dudas de que se trataba de tres museos en uno" (González B., 2008).

Que se tratara de tres museos en uno quería decir que ninguno estaba conectado con el otro. El encargado de la dirección de los museos de Historia y Arte era el Museo Nacional, mientras que la dirección del primer museo estaba a cargo del Instituto Colombiano de Antropología. Dada esta separación, no había una línea narrativa que acogiera las tres clases de objetos que se habían coleccionado a lo largo de la historia, a pesar de que cada colección sí guardaba cierto orden de carácter estrictamente cronológico.

Puesto que se decidió aceptar el proyecto de "Reprogramación del Museo Nacional", el Museo debió revisar su tarea y, de esa forma, entender que no se podía tratar ya de tres museos en uno, sino de un solo museo que representara el patrimonio nacional. Y nacional era la palabra más importante, era el eje que debía seguir. Por tanto, el guion, el primer guion escrito del Museo (1989), debía incorporar todo el conjunto. La forma de hacerlo sería cronológicamente. Luego, la nueva disposición comenzó con el "aerolito, como primera pieza adquirida por los científicos enviados por Humboldt para la fundación del Museo hasta llegar al Frente Nacional (...). Más adelante se amplió el guion hasta la Constitución de 1991" (González B., 2001). Con respecto a la colección de Arte, se incorporó una buena parte de estas piezas a la presentación de las salas de historia, con el fin de hacer mayor la comprensión y la apreciación.

En adelante la institución continuó con la investigación y documentación que se había estado llevando a cabo, sin cambios demasiado significativos en su organización.

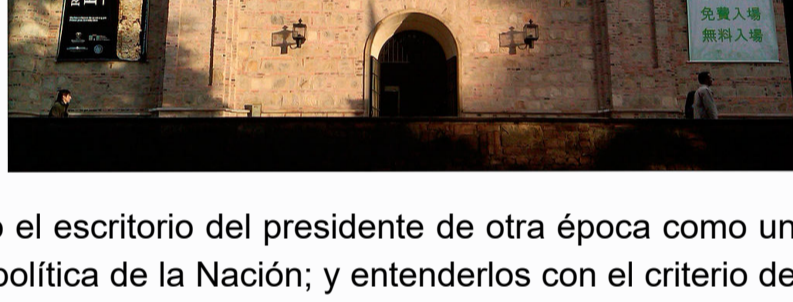
A pesar de que se quiso reestructurar el Museo con los fines que hemos mencionado, la materialización de estos no había podido afianzarse con éxito. La percepción popular continuaba alejada de la pretensión fundamental; indígenas y afrocolombianos no sentían su participación.

¿Cómo es la adaptación de esta institución a un evento (el fenómeno de la poshistoricidad) que se atribuye únicamente al arte y a los museos, cuya única aspiración es contener elementos artísticos[6]?

Sin lugar a dudas, el Museo ha cambiado la narrativa que tenía hace algunos años y, sorprendentemente, ha podido crear una nueva manera de plantear la historia nacional. No obstante, lo que sí parece inamovible es el carácter específico de cada objeto como perteneciente a una colección particular: la corona que se regaló a Bolívar permanecerá como objeto de la colección del departamento de historia; el aerolito como objeto que pertenece a la colección del departamento de arqueología.

Terminado el recorrido del sentido global[7] del Museo Nacional (que, como ya vimos, no responde únicamente a elementos artísticos, sino etnográficos y arqueológicos, e históricos). Esta característica de objetos "históricos", se entiende en un sentido así designado; no es que los objetos sean *per se* históricos (Jaramillo, 2001), podemos empezar a ahondar en la adaptación y particular modificación de su sentido.

Sin alterar en absoluto el propósito del Museo, es decir, el de conformar una identidad colombiana y un sentimiento de naciones, y dejando atrás todos los inconvenientes de su creación a través de la historia[8], el recurso a utilizar para la primera acepción de carácter poshistórico, es dejar de considerar los objetos como meras cosas del carácter específico que se les otorga. Esto es, dejar de entender el Aerolito de la entrada, y la cerámica hecha por los Muisca, como meros objetos arqueológicos; o el escritorio del presidente de otra época como un objeto perteneciente a la exposición de la historia política de la Nación; y entenderlos con el criterio de que "todo puede ser arte". Conforme a dicho criterio, nada nos impide tratar los artefactos, objetos y obras de arte. Esta interpretación plantea una nueva disposición de los objetos artísticos y de la estructura administrativa del Museo.



Con esta temprana consideración de los objetos como arte, el primer cambio que se gesta es espacial, pues la interpretación artística de estos los pone en el mismo estatus, susceptibles de diversas combinaciones. Las diversas combinaciones ya pueden verse en el Museo actual. Un ejemplo bastante ilustrativo es el de la cantidad de retratos de Policarpa Salavarieta, junto con la fotografía de una actriz colombiana que la representó en una novela[9].

Volviendo al sentido posthistórico, podemos decir que la única manera de que todas las piezas del museo, consideradas como arte, se diferencien de cualquier otra cosa que tenga la posibilidad de serlo, es a partir de lo siguiente: que siempre trata sobre algo, y que a partir de esa característica es que se dice que la obra encarna un contenido o significado (Danto, 2000). Eso es lo que hace posible distinguir arte de lo que no lo es. Alguien podría objetar que existe arte que trata sobre nada, y a pesar que la respuesta de Danto no parece muy eficaz (responde que, aun así, ese objeto trata sobre algo que es nada), sí podemos otorgarles categoría de arte a los elementos del Museo, toda vez que estos siempre tratarán de algo, y su significado podrá revelarse (salir a la luz, mostrarse diáfano) en pos del propósito general del Museo.

De hecho, nada nos impide tratarlos como obras de arte. En el fondo, esos elementos dicen, y pueden ser configurados de tal manera que aporten a un significado artístico más grande, el Museo poshistórico.

Luego, para que los objetos en el Museo, en pos de su propósito, signifiquen, es por tanto fundamental que se contextualicen y recreen una nueva narrativa. A nuestro modo de ver, y siguiendo a Danto, ya se tienen todos los elementos para ver hacia el pasado y disponer de él, con el fin de representar una historia nacional, mediante la cual el colombiano, sea indígena, negro, mulato, o zambo, se vea identificado.

Se da que la nueva narrativa se construye, no a partir de una cronología temporal odiosamente inerte, sino, por el contrario, de toda una manifestación de vida en la que todos los objetos son entendidos como arte; para que, de esa forma, se articule algo que llamamos —como curiosa ocurrencia— *El arte de la vida colombiana*.

El reclamo, entonces, de esta narrativa propuesta es, por consiguiente, un diálogo de los elementos, sea por conjunción, disyunción, oposición; en el que el reconocimiento de las múltiples dimensiones del pasado permitan una puesta en escena que aliente los sentidos múltiples. Dichos sentidos no se dan por el objeto objetualizado, se dan por la aceptación del objeto como sujeto que posee un conocimiento, capaz de mostrarse gracias a su contextualización. De esa manera, no se trata únicamente de mostrar al objeto, sino de dejar que ese otro hable, se trate a sí mismo, sin intermediario ni visor sobre él.

Si bien la disposición actual de las piezas del Museo permite entre estas un diálogo más abierto y más lúdico, además de estimular en sus visitantes preguntas y fascinación, aún faltan voces que requerirían ser escuchadas, todo en pos del proyecto inclusivo del Museo. El otro de los elementos como objetos artísticos supone una búsqueda más ardua en sentido histórico; porque no basta con reunir los distintos retratos de Bolívar y continuar contando la historia, que, aunque se ha hecho más amplia, aún excluye el sentir de algunos otros que participaron en el momento histórico.

Un buen caso de vinculación, a nuestro juicio, es el papel de la mujer en la historia de la nación. Un ejemplo como este da cuenta de una de las exigencias de la sociedad. Se buscan más actores, más representaciones de un mismo hecho, que por razón de derechos, reivindicación (y todo ese discurso) debe hacerse explícito. Una vez que estos reconocimientos pasen a ser elementos cotidianos asumidos, la distinción de la categoría "mujeres que aportaron a la creación de la Nación" desaparecerá.

Es evidente no se puede pretender representar todo, las limitaciones de espacio y piezas resultan ser un aspecto esencial por considerar.

Por este motivo, al comienzo del artículo mencionamos la importancia de las exposiciones temporales. Por medio de ellas se podrá representar cualquier clase de historia, en las que sería oportuno incluir, así fuera por un instante, a aquellos que el Museo ha dejado por fuera. Estas exhibiciones permiten a aquellos que no han podido hablar, hacerlo. De nuevo, vamos al trabajo curatorial, a su trabajo de escogencia y articulación de objetos artísticos que aportarán y decidirán, dependiendo del tema, a generar dos diálogos: uno, de la exposición consigo misma; y dos, el diálogo del espectador que se considera distinto de lo representado. Del cual los visitantes no deben salir con respuestas, sino con preguntas.

Bibliografía

Danto, A. (2000). Art and meaning. En N. Carrol, *Theories of art today* (págs. 130-141). Wisconsin: University of Wisconsin Press.
González, B. (2001). Documento de referencias dirigido a los ponentes. En M. N. Ministerio de Cultura, *Memorias de los coloquios Nacionales. La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo*. (págs. 233-246). Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.
González, B. (2008). El museo del triple carácter: un testimonio. En D. Arango, J. Domínguez, & C. Fernández, *El Museo y la validación del arte* (págs. 287-301). Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Antioquia; Facultad de Artes, Instituto de Filosofía.
Gutiérrez Sanín, F. (2001). Las trampas de la Memoria. En M. N. Ministerio de Cultura, *Memorias de los coloquios Nacionales. La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*. (págs. 171-179). Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.
Jaramillo, R. L. (2001). El Museo Nacional visto desde la región. En M. N. Ministerio de Cultura, *Memorias de los coloquios Nacionales. La arqueología la etnografía, la historia y el arte en el museo*. (págs. 289-293). Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.
Montoya Bonilla, Y. (2001). Artefactos, objetos y museo: puestas en escena. En M. N. Ministerio de Cultura, *Memorias de los coloquios Nacionales. La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*. (págs. 183-191). Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura.
Restrepo Figueroa, J. D. (2009). *Curaduría en un museo. Nociones básicas*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Museo Nacional de Colombia/ Red Nacional de Museos.
Valdés Sagüés, M. d. (1999). *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. Ediciones Gijón (Asturias): Ediciones Trea. S.L.

[1] Aunque las obras de arte no sean todas en ese sentido histórico, la posmodernidad como fenómeno social se debe a factores políticos y económicos, en los cuales las políticas de inclusión, discriminación positiva, pluralidad, etc., son fundamentales. Curiosamente el carácter de las exposiciones ofrece la posibilidad de abarcar todo tema y posición. ¿Parecería similar el hecho de que la sociedad posmoderna sea la era de las telecomunicaciones? Se puede tener todo, saber de todo, y no obstante cada manifestación de estas perecerá eventualmente. En esa temporalidad del recuerdo y el potente olvido, es que se gestan los colectivos cuyo lugar de expresión deja de ser el museo, y pasa a la calle, no en vano es la era de los marchantes (Danto, Después del Fin del Arte. El Arte contemporáneo y el linde de la Historia, 1997).

[2] Exposición *Not Andy Warhol*.

[3] Debe anotarse que, según Beatriz González, este es el inicio del Museo Nacional como el aspecto histórico. Después de la introducción de ciertos objetos que habrían de catalogarse como históricos, tales como trofeos, o medallas, etc., se pensó el Museo como receptáculo de la historia patria y antigüedades. No obstante, el motivo de su creación no fue la historia, sino la ciencia; razón por la cual la función del primer Museo Nacional (1825) obedece a la difusión de las ciencias naturales (González, 2001).

[4] Volvemos luego sobre este aspecto, en el punto 4.

[5] No nos remontaremos a los inicios mencionados en el pie de página 7, pues la organización del Museo durante el siglo XVIII no tenía un guion. Es, de hecho, bastante dicente la concepción del Museo que se tenía, por cuanto los primeros objetos del Museo fueron "unas piedras caídas del cielo, unos huesos de animales enormes encontrados por Bochica (...), unos muertos vivientes que los Muisca cargaban en sus procesiones, un manto de la esposa de Atahualpa y la corona de oro que le dieron a Bolívar los habitantes del Cuzco" (Uribe Alarcón, 2001). Sin embargo, la organización y la adquisición de objetos creció. No fue sino hasta bien entrado el siglo XX que el Museo adquirió un cuerpo más estructurado; si bien, a penas en 1905, las colecciones se clasificaban en tres áreas: 1) historia patria y antigüedades; 2) historia natural y 3) objetos de industria nacional. Y, como aspecto relevante, debe decirse que el Museo no siempre estuvo situado en donde está ahora; por esto, hablaremos de la ubicación de los objetos en el edificio que antaño había sido la Penitenciaría de Cundinamarca.

[6] Lo que no significa que efectivamente el Museo se adapte, o que en modo alguno considere lo que vamos a plantear.

[7] El hecho de que toda la nación se reconozca.

[8] Aspectos como la hegemonía de los grupos dominantes, el discurso patriota de héroes de la nación, la disposición lineal de las salas, la descontextualización de los objetos, etc.

[9] Esta nueva disposición no significa que se tome a los objetos como arte, sino que la nueva forma narrativa que atraviesa el Museo es capaz de incitar conjunciones que habrían sido censuradas hace diez años.