

El museo como artefacto perceptivo y su potencialidad crítica¹

The museum as a perceptual artifact and its critical potential

Por: *Maria Guillermina Fressoli*
Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional Tres de Febrero

"...se percibe una premonición asombrosa acerca de uno de los más grandes problemas del Museo, de todos los museos, y esta idea es precisamente la de la relación entre la Historia Universal y el destino de cada individuo. Como es natural, esta relación se mantiene, mientras que el museo no hace otra cosa que escenificarla, en cada época con sus propios instrumentos y criterios".

Victor I Stoichita, *Cómo saborear un cuadro*.

Resumen

Este artículo se propone interrogar las cualidades que, en la constitución del museo, proveen a la configuración de un sistema crítico de rememoración. Para ello nos proponemos reflexionar en los vínculos que el museo como sistema perceptivo plantea con la experiencia artística.

En tal sentido, por un lado, se reflexionará sobre la particularidad de los sistemas artísticos que operan en la constitución y definición del museo como artefacto de percepción; y, por otro, se incorporarán a la reflexión, las líneas principales en torno a la función y transformación del museo devenido artefacto de la industria cultural.

Palabras claves: Museo / Percepción / Experiencia/ Memoria/ Arte

Abstract

This article aims to analyze the qualities of the museum as an institution which contribute to a critical memory structure. To such purpose, we intend to reflect upon the bonds that the museum, as a perception system, establishes with the artistic experience.

¹ El presente artículo forma parte de la tesis de doctorado de la autora titulada "La figura desdichada del tiempo y el espacio, artes visuales y museografía crítica en la Argentina contemporánea. La construcción de la mirada entre la memoria y el recuerdo" Inédita

In that connection, this paper looks at the peculiarities of the artistic systems that operate in the emergence and definition of the museum as a perception artifact. Also, we analyze here the main aspects of the role and transformation of the museum within the framework of the cultural industry.

Word Keys: Museums / Perception / Experience/ Memory/ Art

Introducción

Este artículo se propone interrogar las cualidades que en la constitución del museo, comprendido como artefacto cultural, proveen a la configuración de un sistema crítico de rememoración. Para ello nos proponemos reflexionar en torno a los vínculos que el museo, como sistema perceptivo, plantea con la experiencia artística. En ese marco, es de nuestro interés reflexionar sobre la relación entre percepción y memoria, partiendo de una acepción fenomenológica que considere la experiencia de los eventuales espectadores. Esta perspectiva vuelve primordial el énfasis sobre los modos en que los objetos museísticos se instituyen y dan a ver el mundo, en relación a un proyecto cognitivo que compromete la mirada y el recuerdo.

Es así que este artículo, por un lado reflexiona sobre la particularidad de los sistemas artísticos que operan en la constitución y definición del museo como artefacto de percepción; y, por otro, introduce las líneas principales en torno a la función y transformación del museo devenido artefacto de la industria cultural. Todo esto a fin de reflexionar en torno a las potencialidades que hacen a la especificidad que la experiencia que el museo provee para la constitución de modelos críticos de rememoración

Sistemas artísticos en la constitución del artefacto museo

En este apartado indago sobre las circunstancias y sedimentaciones históricas que inciden en la constitución del museo y los artefactos artísticos que operan en la conformación de su particular estructura. Estimo, que estos aspectos definieron a la institución desde sus inicios como formadora de una experiencia en la que se cualifica la relación entre lo particular y lo común a través del vínculo que establece entre un individuo y la percepción de un patrimonio colectivo que es desplegado en el espacio.

Es sabido que el origen del museo moderno debe relacionarse con dos aspectos fundantes: el coleccionismo y la Ilustración². Al calor de la

² Hernández Hernández, Francisco (1994) *Manual de museología*, Madrid, Editorial Síntesis.

revolución francesa el museo pretendió la apertura de las colecciones privadas (práctica que se desarrolló notablemente con las monarquías absolutas) a la mirada del gran público como un modo de anteponer la utilidad pública a la privada. Ese gesto político de apertura de un patrimonio perteneciente a un grupo selecto, hacia la nueva comunidad del emergente estado-nación implicó, ante la aparición de la noción moderna de público, una nueva acepción de la mirada. El museo encarnó así uno de los órganos fundamentales por los cuales comenzaba a deliberarse en torno a lo público, específicamente a través de la relación del ciudadano o individuo y un estado o colectivo social. En ese entorno, el modo de visibilidad específica que el museo produjo incidió en la construcción de un nuevo sujeto político. Aquel que, a través del despliegue de su cuerpo y mirada por las grandes Galerías del Louvre, encarnaba una disputa en torno a una nueva acepción de la historia, no ya a disposición de un poder divino sino sujeta a la acción del individuo. En ese contexto, arquitectos y pintores debatieron sobre las propiedades que debían considerarse en la constitución del museo como artefacto, aquel destinado a exponer a la mirada pública el patrimonio común de la historia.

En la reflexión de estos artistas se inmiscuían consideraciones perceptivas que ya aportaba la tradición previa y acumulativa del coleccionista, quien aglutinaba en su gabinete objetos diversos (cuadros de arte, esculturas, fósiles del mundo natural); esta tradición fue puesta en crisis ante los nuevos criterios de selección y orden que enmarcaban el surgimiento del nuevo espacio de visibilidad en el que se instauró el museo moderno. Ernst Gombrich relaciona esta transformación con el pasaje del objeto "raro" de la colección hacia "lo digno de ser visto" en el museo³. Entre lo raro y lo digno de mirada se tensan dos modelos de producción de visión diferentes. Mientras la colección ofrecía una visión central y acumulativa dictada por el modo en que cada coleccionista atiborra y dispone sus posesiones dentro de gabinetes abiertos a una mirada selecta; el museo comenzaba a ordenar sus objetos de acuerdo a los saberes que proveían las disciplinas también emergentes al momento de su aparición (tales como la historia del arte), orden que, como veremos, estaba destinado a una mirada individual y pública a la vez. Es posible vincular este proceso con lo que Víctor Stoichita identifica como el ojo curioso y el ojo metódico, modelos de visión en pugna en el siglo XVII. La diferencia entre uno y otro reside en el modelo de lectura que en cada caso despliega la mirada. Mientras el primer caso supone un ojo

³ Ernst Gombrich "Should a museum be active?" *Museum*, 21, pp 70-86. Citado en Santos Zunzunegui (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid, Editorial Cátedra.

que interpreta a partir del establecimiento de relaciones intertextuales entre los objetos que ingresan a su campo visual; el segundo consiste en un ojo que se comporta en relación a un modelo deductivo que debe descifrar los datos que componen el cuadro que se le enfrenta.⁴

El museo nació relacionándose con un modelo de observación moderna y vinculado con un paradigma científico que, en ese momento, suponía una escisión entre sujeto y objeto de conocimiento, aunque también incorporó en su forma restos de otros sistemas artísticos que permitieron cuestionar tal escisión. De este modo las colecciones comenzaban a ordenarse internamente de acuerdo a distintos campos del conocimiento. Fue así que al orden visual de los gabinetes vigentes hasta entonces (exposiciones en espacio cerrados y finitos, donde primaban los criterios acumulativos y una mirada central), se le opuso un nuevo orden, el del museo (signado por una mirada que se expandía longitudinalmente hacia el espacio infinito de la historia).

Particularmente significativa es la propuesta de Hubert Robert cuyas pinturas horadaban virtualmente las paredes de su Salón Carré que se realizaba en la antesala de la Gran Galería del Louvre⁵. Al mismo tiempo, los arquitectos de la revolución, tales como Etienne Louis Boullée y Claude Nicolas Ledoux, dibujaban inmensas naves arquitectónicas para la construcción y deliberación de una nueva mirada cívica emergente. En esos trabajos la historia se proyectaba como progreso: ya sea a través de los nuevos materiales que también asediaban los emergentes proyectos urbanos como la combinación del hierro, vidrio y la piedra o bien a través de la definición de los grandes puntos de fuga que precisaban la reformulación y delimitación de una nueva arquitectura singular a los tiempos de la

⁴Este concepto de Ojo que el autor reconoce en relación a la invención del cuadro moderno posee una inscripción histórica, la observación en cada momento se inserta dentro de un régimen escópico el cual a su vez se relaciona con determinada episteme. Cf Stoichita, Victor (2001) *La invención del cuadro*, Madrid, Ediciones Del Serbal.

⁵ Me refiero particularmente a obras mediante las cuales el artista Hubert Robert discute con la tradición pictórica que se dedica a registrar los gabinetes de pintura entre ellos su maestro Giovanni Panini. En este sentido Victor Stoichita analiza particularmente dos pinturas del artista: *Proyecto para iluminar la Galería del Museo mediante una bóveda y para dividir la galería sin estorbar la vista de la prolongación del local* (1796 Óleo sobre lienzo 112x143 cm Museo de Louvre París) y *Ruinas según el cuadro precedente o La ruina de la Gran Galería del Louvre*. (1796. Oleo sobre el lienzo, 114 x 146 cm. Museo del Louvre, París). Estos cuadros discutían sobre los imperativos de iluminación y exposición que imponía la transformación de la Gran galería del Louvre debido a las grandes ventanales que las perforaban a sus lados, los cuales reducían la superficie de exposición y dificultaban la visión a contraluz Cf. "El museo y la ruina, el museo como ruina" en Victor Stoichita (2009), *Cómo saborear un cuadro*, Madrid, Editorial Cátedra.

revolución⁶. A través de estas cualidades la experiencia del sujeto se configuraba en función de los intereses comunes en ascenso durante los albores de la modernidad. Es decir que la arquitectura del museo surgía plenamente imbricada en relación a una necesidad de reorganización de la experiencia del individuo en la sociedad.

Desde entonces, esta experiencia se determina en el museo a través de un cuerpo y una mirada que se despliegan en el espacio, temporalmente a través de los condicionamientos sensibles dispuestos por un espacio museístico singular (las cualidades de su arquitectura y montaje). Todas estas cuestiones fueron estudiadas por el historiador del arte Victor Stoichita, quien comprende esta performatividad del espacio museístico como "experiencia figurativa" sobre la que deliberaron y, se constituyeron también, diversos sistemas pictóricos. El autor señala, a través de la forma singular que adquiere dicha experiencia, cómo el museo escenifica -en cada época, con sus propios instrumentos y materiales- la relación entre historia universal y destino del individuo. De este modo el autor explica cómo, a través de la relación *ex- posición* que comprende como puesta en historia de la obras de arte, en sus comienzos la estructura del museo buscaba la prolongación de la mirada de acuerdo a la vocación historicista del siglo de las luces. Esta modalidad que requería una espectación prolongada en el espacio, buscaba enfatizar la cadencia del tiempo colectivo encarnado en la mirada de un individuo. El museo introducía de este modo un sistema de exposición sincrónico que establecía una ruptura con el sistema diacrónico de lectura requerido por las colecciones privadas o el gran salón. En ese cambio, de acuerdo al autor, la contemplación moderna de la obra museística se definió como un viaje espacio- temporal. Es así que el concepto de experiencia visual propuesto por el autor observa una condensación y articulación de sistemas visuales y espaciales que aportan los artistas (dibujantes, arquitectos y pintores) en relación a un periodo de la historia en que lo público fue puesto en consideración.

El teatro es otro de los sistemas pausibles de ser reconocidos como operantes en la conformación del sistema de visión del museo, ya que en este sistema artístico se observa en sus orígenes la preocupación en torno a la administración de mirada y espacio en relación a la constitución del estado. En este vínculo museo y teatro comparten la creación de un sistema visual que teorice y accione sobre la relación individuo- sociedad. En tal sentido, puede ayudarnos a comprender aún más esta articulación entre lo

⁶ Sennet, Richard (1991) *La conciencia del ojo*. Barcelona, Versal Travesías.

singular y lo colectivo que cualifican la constitución de la experiencia en el espacio del museo, las consideraciones que Lagarce establece en relación a la construcción original del espacio teatral en la cultura griega y la instauración de sus instituciones. Allí el autor analiza el desarrollo de la institución teatral se conforma en relación estrecha con el ascenso, apogeo y decadencia de la polis griega. De este modo el teatro griego surge como una estructura en plena relación a la naturaleza cuando la polis aún se encuentra bajo sujeción de un orden vinculado a lo religioso (gradas provisionales dispuestas en la pendiente de una colina, donde coro y actores intermedian con los dioses). Más tarde, con la consolidación del Estado ateniense, la estructura teatral comienza a cerrarse sobre sí misma incorporando un muro tras los actores donde antes se veía la naturaleza (aparece el decorado), además, sus materiales, se alejan del carácter provisorio anterior en función de fundar la permanencia como institución cívica. Finalmente, con la decadencia del sistema democrático, los actores comienzan a ganar mayor protagonismo en relación al coro, la estructura participativa se reduce y los gobernados se separan cada vez más en la representación de su realidad contemporánea⁷. En tal sentido el análisis del autor demuestra cómo las transformaciones arquitectónicas del dispositivo escénico deliberan en torno al devenir de un colectivo y la puesta en común de sus intereses. Por ello, en sus orígenes el teatro griego se vincula a la importancia de la competición y el juego, a través de los cuales se producía una búsqueda colectiva de lo mejor; con el deterioro de la democracia y ascenso de una clase política profesional el teatro adquiere la función de *hacer reinar el orden*.

El dispositivo teatral se inscribe en ese desarrollo como una estructura mediante la cual se discute sobre lo común y produce modelos de subjetivación acordes a las diversas instancias históricas de una cultura. Por ello se constituye como precursor del museo, esto es, a partir de la conciencia sobre la constitución de un espectador cualificado por sus efectos. La constitución de sí, como sistema de mirada en la que un orden se representa y produce, se entabla en plena relación con el descubrimiento y administración de su composición como sistema de visión donde hay cuerpos que miran y cuerpos que son mirados. En tal sentido el concepto de museo parece incluir en su conformación un emplazamiento que contiene en sí presupuestos firmes en torno al mirar y la relación de esta acción en la contribución del individuo con la vida colectiva.

Tal vez por ello es posible afirmar que no casualmente la pintura y la crítica artística francesas de mediados del siglo XVIII, y contemporáneas a la emergencia del museo, se encontraban en ese momento reflexionando sobre

⁷ Luc Lagarce, Jean (2012) *Teatro y poder en Occidente*, Buenos Aires, Atuel

los conceptos de teatralidad y el drama para la reformulación de sus sistemas visuales. En su trabajo *El lugar del espectador*, el historiador del arte Michael Fried, demuestra cómo la pintura del periodo en Francia iniciaba un proceso que introducía preocupaciones ontológicas que comprometían el sistema del teatro, proceso en el cual adquirió importancia fundamental la relación pintura –espectador⁸. De acuerdo al autor, la pintura y la crítica reflexionaban sobre los valores y efectos de lo dramático en la pintura como reacción a la teatralidad que caracterizaba a la estética del rococó, la cual hacía explícita la presencia del espectador frente al lienzo, dificultando - en ese acto- su integración o compromiso con la experiencia de la obra. Lo dramático como nuevo valor en la pintura requirió unidad en el sistema pictórico y comprometió en su construcción la relación entre pintura y espectador. Es en ese marco que la experiencia dramática comienza a ser pensada por Diderot en términos pictóricos, al mismo tiempo, el filósofo de la Enciclopedia y crítico de arte, se proponía pensar el teatro como tableaux con el fin de excluir al espectador del espacio escénico para llegar más profundamente a él. El concepto de tableaux refería a la composición visual de la acción escénica.

Así pensamiento el visual del teatro y la pintura confluían en la conformación de un enunciado activo en la deliberación de arquitectos y pintores sobre los posibles proyectos de museos acorde a los intereses de los valores revolucionarios. Este enunciado proclamó que la visión de los diferentes artefactos exigía efectos sobre el espectador. La acción de los sistemas artísticos en la constitución del museo como artefacto permite que esta institución tome conciencia del espectador, entrometiéndose de este modo en su constitución aspectos de la experiencia autónoma del arte que en ese momento comienza a desarrollarse.

Por todo esto, es posible afirmar que a partir del descubrimiento del espectador que captura los diversos sistemas artísticos que operan en su constitución, el museo formula una unidad de acción en la que tiempo, espacio y mirada deliberan conjuntamente sobre el vínculo entre lo particular y lo común en la conformación y el devenir de un grupo social. Aspecto que encuentra su antecedente más lejano en los cambios diversos que afectaron al teatro durante la configuración de las polis griegas. Este antecedente instala un último aspecto sobre el museo como artefacto, de primordial importancia, que es la relación del museo con la trama en la que

⁸ Fried Michael (2002) *El lugar del espectador*, Madrid, Editorial A Machados Libros

se inserta. Es decir, las relaciones que el museo en tanto emplazamiento⁹ establece con el espacio urbano en el que se desarrolla, produciendo no solo modelos de visión en relación a los objetos que alberga sino también en relación a la planificación urbana que lo contiene.

El museo como artefacto de la industria cultural

En el marco del desarrollo y avance del sistema capitalista el museo adquirió nuevos fundamentos tales como la democratización, la socialización del arte o la cultura de masas. A partir del auge que adquirió la institución durante la contemporaneidad se diversificaron los modelos de visión y comportamientos que se constituyeron desde sus programas. En la diferente articulación que el museo definió de la mirada en despliegue, sobre la que se fundamenta como artefacto, se sedimentó un presupuesto en torno a una modalidad de aprehensión del mundo. Esta cualidad adquirió relevancia en el marco de un debate actual que se ha generado en torno a los problemas de la construcción de memoria dentro de la institución museística, a partir de la propagación vertiginosa, a nivel local e internacional, de los museos de memoria. Tal debate reactualiza preguntas en torno al rol de los museos en la formación de subjetividad y la relación entre memoria, percepción y conocimiento que sus programas establecen.

La transformación de esta institución acontece entre su devenir medio de masas, luego de 1950, y el auge de una cultura de la memoria que se intensifica en la década posterior a 1980. En esa transformación el museo, vinculado a la masividad y el consumo cultural, es objeto de interés de nuevos campos disciplinares. Francisco Hernández Hernández observa que en el siglo XIX el museo se expande por toda Europa a la vez que su concepto original comienza a entrar en crisis. En ese proceso, sostiene el autor, los museos «considerados como “asilos póstumos”, “mausoleos” o “santuarios”, se van convirtiendo en lugares de interpretación, estudio e investigación»¹⁰. Esto implicó una progresiva demanda de especialización universitaria de su personal y el consiguiente desarrollo de exposiciones con

⁹ Adrede utilizo de modo anacrónico categoría *emplazamientos* desarrollada por Rosalind Krauss. La misma concebida para nominar una de las transformaciones que afectan a la escultura hacia mediado del siglo XX, nos permite comprender la operatoria sensible de los museos como artefactos en tanto elementos del paisaje urbano sobre el cual se realizan diversas acciones que hacen a la estructuración de su representación del pasado común. Cualificar y singularizar las modalidades que estas operaciones adquieren en los casos a estudiar puede proveer claves estéticas para comprender la experiencia que estos artefactos constituyen. Cf Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido” en Foster, Hal (2002) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.

¹⁰ Hernández Hernández Op cit pág 67

criterios científicos. Este proceso los convertirá en centros de educación. Por ello, estas instituciones, comienzan a integrar actividades recreativas y didácticas que, según explica este autor, darán paso a una siguiente transformación observable en la contemporaneidad: el museo desplaza la idea de centro educativo hacia la noción de servicio público, donde, como sostiene Eliseo Verón, el mismo museo se convierte en un medio de comunicación de masas.

Según Hernández Hernández, en esta nueva modalidad, la relación entre colección y público se distancia dando lugar a una excesiva presencia de los atractivos didácticos. El autor ubica el comienzo de esta nueva concepción de museo (que se distingue de su acepción decimonónica) en la década del 50 y advierte sobre un proceso de cambio: el carácter sagrado del museo se desplaza hacia una concepción de museo mercado que oferta productos culturales que son consumidos por el gran público y que, como producto mercantil, requieren renovarse constantemente.

Dentro de esta relación con la industria de consumo cultural, diferentes estudios se han dirigido al desentrañamiento de las formas de percepción y problemas que esta nueva acepción del museo como medio de masas, instituye. En ese marco, Eliseo Verón considera que el museo constituye una de las explosiones mediáticas fundamentales de la posguerra. Según su interpretación este fenómeno tiene fundamentación, ya que en los museos es el cuerpo el que va estructurando una manera de consumir. Aparece en esta afirmación una perspectiva fenomenológica desde donde interpretar la relación del museo, en la configuración y negociación, con una mirada que lo recorre. El modo en que la mirada se apropia del contenido de la exposición se expresa en vectores corporales. Cualidad que, como hemos visto en el apartado anterior, también tiene sus sedimentaciones históricas. Sin embargo, es de interés remarcar, inicialmente este concepto performático adquiriría su fundamento en la construcción de los estados modernos, mientras ahora su interés se desplaza al mercado¹¹. De este modo el trabajo de Eliseo Verón demuestra que, desde mediados de siglo XX, la estructuración espacial de una exposición es parte del producto propuesto para el consumo del visitante. Por esta razón la exposición en tanto conjunto

¹¹ En este punto es válido aclarar este artículo se ocupa del estudio de las tendencias dominantes que afecta a la constitución del museo como artefacto perceptivo, sin embargo es válido aclarar que existen dentro de la reflexión y producción museística diversas posiciones críticas. En otros trabajos he estudiado en tal sentido el caso particular que ofrecen los museos municipales de Ingeniero White. Cf Guillermina Fressoli (2013) Formas críticas del recuerdo en los Museos de Ingeniero White. Mirada y temporalidad, el recuerdo como experiencia. En: *Papeles de trabajo*. Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales (UNSAM) Nro 11.

significante es concebida a partir de una relación estratégica con un visitante modelo.¹² En la consideración de estos vectores corporales los museos establecen diferentes modelos epistemológicos. Las modalidades de tránsito que cada espacio propone, el modo en que los objetos se muestran y despliegan dentro de él, estarían así formando modos de ver y comprender el mundo que se traman en el cuerpo que recorre determinada exposición.

La inclusión de escaleras mecánicas¹³, el lugar de la tienda, el merchandising, la importancia que han adquirido los catálogos, el carácter itinerante de las muestras, el valor otorgado al ocio y al entretenimiento, testimonian un cambio drástico de estas instituciones, en las que el valor del conocimiento se ve corrido progresivamente por el avance de una lógica del consumo. De allí que se produzca un desplazamiento que convierte a los museos en un objeto de interés de estudios económicos, en este marco el trabajo de Carolina Asuaga¹⁴ observa, a partir de la reunión de distintos datos, el creciente interés puesto en los museos como agentes importantes del capital. Su interpretación del museo, desde la teoría general del costo, la induce a la consideración de variables como el costo de oportunidad tiempo¹⁵, precio de la entrada¹⁶, precio de las actividades de ocio alternativas, la renta y la calidad. Esto le permite definir a los museos como agentes relevantes en los procesos de creación de valor a la vez que intervienen en el proceso productivo de su entorno. De acuerdo con la autora, el museo moderno se muestra como una institución renovada, con un enfoque más centrado en el cliente que en las colecciones. Es de acuerdo a esa noción de cliente que el espacio museístico forma una determinada

¹² A la vez que la exposición concibe y forma un enunciatario ideal, las distintas estrategias utilizadas por un visitante en el recorrido de una muestra, pueden dar cuenta de una mirada mediatizada por otros medios. Verón realiza una etnografía de una exposición en la que reconoce bajo el nombre de "hormiga" a un visitante que realiza una visita lineal, pasiva y que relaciona con el espectador de televisión. Por el contrario, el visitante "mariposa", realiza un recorrido pendular y expresa una mirada más crítica que él compara con el libro. Véase Eliseo Verón / Martine Levasseur (1989) *Ethnographie de l'exposition. L'espace, l'corps et le sens*, París, Bibliothèque publique d'information Centre George Pompidou.

¹³ Además de permitir el acceso a personas con capacidades diferentes, este dispositivo dinamiza y regula el tiempo del recorrido.

¹⁴ Carolina (Asuaga 2006) Los museos. Un pasaje desde la economía a la teoría general del costo. Trabajo Inédito presentado en el IXXX Congreso del Instituto Argentino de Profesores Universitarios de Costos, San Luis

¹⁵ Dentro de esta variable se incluye: tiempo de contemplación, tiempo de traslado, tiempo de la cafetería, tiempo en la tienda del museo, Ídem.

¹⁶ Según la autora esta variable comienza a instaurarse a comienzos de los '80 y luego la tendencia continúa en alza lo que le permite sostener: "el siglo XXI viene de la mano de los precios más altos en las tarifas de los museos en la historia". Ídem. Este dato es significativo si se piensa la creciente demanda que habilita la instauración de la tarifa coincidente con los años en que también se determina una intensificación de la cultura de la memoria.

manera de consumir dictada por la aprehensión rápida, la novedad, el valor otorgado al entretenimiento y al espectáculo. Este trabajo de Asuaga permite distinguir formas de la percepción que propician una noción ideal de cliente en función de variables de rentabilidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, también resulta significativo el avance de los museos de ciencia con su vocación interactiva del "conocer jugando"¹⁷. Según Eliseo Verón, estos museos son ilustrativos de un cambio catastrófico en los modelos de conocimiento donde la fascinación por el espectáculo prima por sobre el interés de conocer la eficacia de la dimensión de aprendizaje¹⁸.

Es factible observar una tendencia en la que este tipo de museos, usualmente insertos en el contexto de grandes metrópolis, se encuentran cada vez más sujetos a parámetros de rentabilidad. Estos espacios se dirigen a la formación de una mirada que se desliza de un modo ansioso y desinteresado, sin demasiadas pausas; por ello diferentes muestras itinerantes se exhiben en un mismo espacio aséptico, en el que los problemas de sus objetos se homogeneizan. Ésta es la razón que permite afirmar que se anestesia la percepción, en tanto el comportamiento del cuerpo que recorre no se ve comprometido (cuestionado, desestabilizado) por los objetos que lo interpelan.

A este conjunto de estudios, que advierte sobre la incidencia en los modelos de percepción y aprehensión del mundo dentro del museo devenido en la contemporaneidad medio de masas y agente del consumo cultural, resulta fundamental agregar el trabajo realizado por Andreas Huyssen, quien articula el problema con el fenómeno que describe como "auge de la cultura de la memoria"¹⁹. En relación a este problema el autor distingue tres modelos explicativos que pretenden dar cuenta del auge de la institución museística en los últimos años. En primer lugar, observa el modelo hermenéutico que comprende la cultura como compensación, de acuerdo a

¹⁷ Para una mayor referencia sobre este tema en particular puede consultarse Patricia Castellanos Pineda (2008) *Los museos de ciencia y el consumo cultural*, Barcelona, Editorial UOC.

¹⁸ A partir de casos particulares extraídos de una investigación inconclusa realizada en el "Papalote" Museo del niño de la ciudad de México, el autor observa que los niños que asisten a la experiencia a la que el museo convoca mediante el eslogan "toca, juega y aprende" pueden recordar el juego pero no el concepto que estos pretendían vehiculizar. Para una descripción más detallada de la experiencia véase: Eliseo Verón (1999) *Esto no es un libro*, Barcelona, Editorial Gedisa.

¹⁹ Huyssen, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica

este modelo la erosión de la tradición crea órganos de reminiscencia entre los cuales se encuentra el museo. En segundo lugar, la teoría posestructuralista, que comprende el museo como maquinaria de masas y simulación que no se distingue de la televisión. Y, en tercer lugar, el modelo de la teoría crítica que vincula al museo con el desarrollo de una nueva etapa del capitalismo de consumo, donde el museo actuaría como agente de modernización privilegiado. A partir de una breve reseña sobre las contribuciones y limitaciones de estas tres teorías, Andreas Huyssen plantea sus interrogantes en torno a lo que él denomina "efecto de museización de la cultura"²⁰. El autor ha llamado la atención sobre la intensificación de los discursos de la memoria desde la década de 1980 en adelante y las formas en que la memoria adviene objeto de la industria cultural interpretando estos cambios como un síntoma de museización que acontece como efecto de la posmodernidad. Según Huyssen ésta es la razón por la que asistimos, durante este periodo, al fenómeno de mercantilización y espectacularización de la memoria, dentro del cual los museos devienen un espacio híbrido entre la feria de atracciones y el gran almacén. Una de sus hipótesis de trabajo considera que el impulso de la memoria a partir de los años '80 podría estar fundado en un deseo de estabilidad y un miedo a que las cosas devengan obsoletas, un vértigo al cambio. Esto es lo que lo lleva a plantear la necesidad de formular una mirada crítica sobre el museo que pueda contemplar el cambio en la estructura de sentimiento planteado por la contemporaneidad y desde allí abordar problemas de representación, narración y memoria.

La asistencia masiva a los museos testimonia, de acuerdo al autor, una pulsión de memoria y realidad (la presencia real de determinado objeto) que merece ser atendida. Si el museo forma, a partir de determinada relación con su espacio y el despliegue de los objetos dentro de él, una forma de consumo, entonces cabe preguntar cuáles son aquellas formas que pueden propiciar una mirada crítica en torno al pasado. Esto es lo que lleva también a Huyssen a observar en las memorias locales la posibilidad de vivir en formas extensas de temporalidad y asegurarse un espacio desde el cual hablar y actuar. El museo se vuelve así una figura ambigua. Por un lado, es considerado como una formación reactiva que ofrece un espacio de estabilidad en el marco de una cultura orientada al lucro y consumo, donde tiempo y espacio se vuelven cada vez más inasibles. Por otro lado, su inserción cada vez mayor dentro de la industria cultural transforma al museo en una forma/agente funcional a esa cultura.

Lo que está en juego entre estos extremos en que se tensa la figura del museo es su comprensión como "forma de recorte del espacio común y modo

²⁰ Idém

específico de visibilidad”²¹. Lo que se trama es un problema en torno a la constitución del cuerpo y la mirada que percibe, así como un problema en torno a lo que Rancière comprende como la división de lo sensible ²². La cuestión reside en saber cuáles son las formas de mirada que el museo es capaz de instituir o propiciar hacia la construcción de una acepción productiva del recuerdo, la cual, a su vez se determina en relación crítica con los impedimentos establecidos que operan y caracterizan la memoria cultural de un determinado espacio social.

Experiencia y radicalidad: claves para la búsqueda de modelos críticos de rememoración

A partir del desarrollo presentado en los dos apartados anteriores es posible afirmar en la historia del museo algo permanece y algo cambia. Por un lado, permanecen las estrategias desde las cuales el mismo construye una forma de configuración del mundo, es decir, su capacidad como artefacto cultural para estructurar y promover una experiencia figurativa determinada en la que lo colectivo es sujeto a un despliegue individual, a través del cual, cada situación de mostración adquiere singularidad. Por otro, cambia o se aletarga, en su condición de artefacto de las industrias culturales, la cualidad radical en relación a la distribución de lo sensible que estuvo presente en su emergencia como artefacto revolucionario. En tanto, en ese momento, el museo supuso una forma de configuración del pasado novedosa y en tensión con la tradición que hasta entonces pautaban las colecciones privadas.

En nuestros días las cualidades del viaje que proponía el museo en los albores de la modernidad se fragmentan y aceleran en relación al desarrollo y fortalecimiento de la industria cultural. En este nuevo sistema permanece el vínculo entre un despliegue requerido en el mirar y un modo de aprehensión del mundo que hemos denominado, de acuerdo a Stoichita, como experiencia figurativa. Sin embargo, lo que parece perderse en la historia del museo es el carácter radical que su modelo de contemplación planteaba originalmente en relación al régimen sensible en el que hacía su aparición. En tanto, hoy en día, los modelos dominantes de museo tienden a confirmar al sujeto en comportamientos previamente establecidos,

²¹ Véase Jacques Rancière (2008), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Editorial Manantial, Pág 61

²² “Esta distribución y esta redistribución de lugares e identidades, esta partición y repartición de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y el lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible” en Jaques Rancière (2005) *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Muse d’Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 19.

vinculados a pautas de consumo, perdiendo de este modo su radicalidad de origen.

Este aspecto se vuelve fundamental a la hora de considerar las modalidades a través de las cuales el museo puede advenir productor de modelos críticos de rememoración. En tal sentido, se advierte sobre la necesidad de definir y vincular la experiencia figurativa que una determinada institución produce (a través de sus estrategias de mostración) con las formas ordinarias o establecidas de comprensión del mundo con las cuales su emplazamiento necesariamente se relacionará. De este modo el gesto crítico del museo no se restringe a los sujetos e historias representadas en su acervo sino que se expande hacia los modos en que dichos objetos son dispuestos a la mirada de sus visitantes. Es a través de la mentada experiencia figurativa que cada museo interviene activamente en los modos de configurar el mundo, su capacidad crítica reside en reflexionar sobre las distancias y extrañamientos que dicha experiencia puede proveer en la configuración visual del mundo común.

Bibliografía

- Asuaga Carolina (2006) "Los museos. Un pasaje desde la economía a la teoría general del costo" Trabajo Inédito presentado en el IXXX Congreso del Instituto Argentino de Profesores Universitarios de Costos, San Luis.
- Castellanos Pineda, Patricia (2008) *Los museos de ciencia y el consumo cultural*, Barcelona, Editorial UOC.
- Foster, Hal (2002) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- Guillermina Fressoli (2013) "Formas críticas del recuerdo en los Museos de Ingeniero White. Mirada y temporalidad, el recuerdo como experiencia". En: *Papeles de trabajo*. Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales (UNSAM) Nro 11.
- Fried Michael (2002) *El lugar del espectador*, Madrid, Editorial A Machados Libros
- Gombrich, Ernst (1968) "Should a museum be active?" *Museum 21*, pp 70-86
- Hernández Hernández, Francisco (1994) *Manual de museología*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Huyssen, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica
- Luc Lagarce, Jean (2012) *Teatro y poder en Occidente*, Buenos Aires, Atuel
- Jacques Rancière (2008) *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Editorial Manantial

- Jaques Rancière (2005) *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Muse d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona
- Rinesi Eduardo comp. (2011) *Museos Arte e Identidad. Artesanías en la idea de nación*. Buenos Aires, Editorial Gorla
- Sennet, Richard (1991) *La conciencia del ojo*. Barcelona, Versal Travesías.
- Stoichita, Victor (2001) *La invención del cuadro*, Madrid, Ediciones Del Serbal.
- Stoichita, Victor (2009), *Cómo saborear un cuadro*, Madrid, Editorial Cátedra.
- Verón Eliseo(1999) *Esto no es un libro*, Barcelona, Editorial Gedisa
- Verón Eliseo / Martine Lévassieur (1989) *Ethnographie de l'exposition. L'espace, l'corps et le sens*, París, Bibliothèque publique d'information Centre George Pompidou.
- Zunzunegui, Santos (2003) *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Editorial Cátedra.

Mg María Guillermina Fressoli guillefressoli@gmail.com

Lic. Artes por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Realizó sus estudios de doctorado con beca por Conicet, actualmente su tesis se encuentra en proceso de evaluación. Actualmente ejerce como docente universitaria de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Moreno, Universidad Nacional Tres de Febrero y en el Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA). Integra el grupo de Investigación REO (Representación Entre Ojos) dirigido por la Prof Graciela Schuster radicado en el Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Así como el Grupo Lugares, marcas y territorios de la memoria sobre terrorismo de estado en el Instituto de Desarrollo Económico y Social. Ha publicado artículos en revistas y congresos internacionales dedicados a la reflexión sobre la memoria en las artes visuales y la museografía crítica contemporánea. DNI 27523460