





Museopatías



ENSAYO



Museopatías

Fernando Estévez

Prólogo

Anthony Alan Shelton

Mayte Henríquez y

Mariano de Santa Ana (eds.)



FUNDACIÓN

CÉSAR

MANRIQUE

Diseño de la colección: Alberto Corazón
Maquetación: Zita Moreno

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores

Traducción de los textos al inglés: Liz Mason-Deese
Traducción del prólogo al español: Mario León Rodríguez (ASTI, S.L.)

Reservados todos los derechos de esta edición
para la Fundación César Manrique.
Taro de Tahiche – c/ Jorge Luis Borges, 16. 35507 Tahiche. Lanzarote. Islas Canarias.

ISBN:

Depósito legal:

Imprime: Imprenta Roal, S.L., Madrid

Impreso en España. Papel reciclado.

A Axel y Lorna Estévez Henríquez



Índice

Nota de edición	11
Prólogo	
Tiempo, ficciones y heterotopías.	
La museología crítica de Fernando Estévez González	
Anthony Alan Shelton	15
Descongelando cultura. Alimentación, museos y representación	53
Redes de museos: conexiones y enredos	73
Política, historia del arte y museos. Una perspectiva anamórfica	89
La mirada turística y lo dado a ver en los museos	97
Fantasmagoría, fetichismo, desechos y lo dado a ver en el museo	109
Conocimiento local, multiculturalismo y patrimonio cultural	125
El futuro ya pasó, el presente está por venir.	
Heterotopía y modernidad paradójica en los museos de Canarias	151
Anexo (Exposiciones)	
Alimentación y cultura	177
El pasado en el presente	180
Aura, veneración, identidad. Objetos extraordinarios de la	
historia de Tenerife	182
<i>Souvenir, souvenir</i> : la colección de (los) turistas	184
Fantasmagorías, la presencia de lo ausente	186
La materialidad de lo intangible	188
Mar de arena de mar	190
Epílogo	
Mayte Henríquez y Mariano de Santa Ana (eds.)	195
Procedencia de los textos	201

ENGLISH VERSION

Editorial Note	205
Prologue	
Time, Fictions and Heterotopias.	
The Critical Museology of Fernando Estévez González	
Anthony Alan Shelton	209
Unfreezing Culture: Food, Museums, and Representation	243
Museum Networks: Connections and Entanglements	263
Politics, Art History, and Museums: An Anamorphic Perspective	279
The Tourist Gaze and the Given to be Seen in Museums	287
Phantasmagoria, Fetishism, Waste, and the Given to be Seen in the Museum	299
Local Knowledge, Multiculturalism, and Cultural Heritage	315
The Future Already Occurred and the Present is Yet to Come.	
Heterotopia and Paradoxical Modernity in Museums in the Canary Islands	341
Annex (Exhibitions)	
Food and Culture	365
The Past in the Present	368
Aura, Veneration, Identity: Extraordinary Objects of the	
History of Tenerife	370
Souvenir, Souvenir: The Collection of (the) Tourists	372
Phantasmagorias, the Presence of the Absent	374
The Materiality of the Intangible	376
Sea of Sea Sand	378
Epilogue	
Mayte Henríquez and Mariano de Santa Ana (eds.)	383
Origins of the texts	389

Nota de edición

Museopatías es una compilación de textos de Fernando Estévez sobre museología y patrimonio, dos de los campos donde destacó como antropólogo. Publicados en revistas, catálogos de exposiciones y libros de autoría colectiva, o redactados para ser leídos como conferencias, se reproducen aquí según su aparición cronológica, que se extiende entre 1999 y 2015. Los editores hemos creído necesario añadir, además, un apéndice redactado por nosotros con descripciones breves de algunas de las exposiciones que Estévez comisarió y que guardan afinidad reflexiva con sus contribuciones textuales. Ello porque su producción intelectual nunca se redujo al ámbito del ensayo académico, pues consideraba que muchas de sus preocupaciones debían ser presentadas en el formato visual, espacial y objetual de una exhibición museística. Pero uno y otra, ensayo y exposición, se retroalimentan a lo largo de su trayectoria de tal

modo que especulaciones que primero tuvieron forma textual luego se prolongaron en muestras y, a la inversa, a partir de algunas exposiciones, el autor comenzó a dar vueltas a interrogantes cuyo abordaje prolongaría en sus escritos.

Queremos expresar nuestro agradecimiento al Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo de Tenerife por su amable cesión de las imágenes que ilustran esta publicación; al personal del Museo de Historia y Antropología de Tenerife, por su indispensable contribución a los proyectos museísticos pilotados por Fernando Estévez; a sus compañeros y cómplices de la Universidad de La Laguna, cuyo aliento impregna estas páginas; a Anthony Shelton, referente internacional de la museología crítica, por su respuesta afirmativa a nuestra solicitud para que redactara el prólogo de este libro y por la penetración analítica que ha desplegado en el mismo; y, finalmente, a la Fundación César Manrique puesto que, una vez más, constatamos lo reconfortante que resulta trabajar con una institución con raseros tan altos de exigencia y exquisitez.

Los editores

Prólogo

Anthony Alan Shelton



Tiempo, ficciones y heterotopías.
La museología crítica de Fernando Estévez González

Anthony Alan Shelton

El museo, esa heterotopía, ese lugar en el que se yuxtaponen múltiples espacios, tanto afirma como niega la sociedad de consumo, un lugar donde el sentido burgués de tiempo monumental se construye sobre esas ruinas, sobre esos desechos de la sociedad de consumo.

(Estévez, [2011] 2019: 105)

Las exposiciones y los escritos de Fernando Estévez González son irreverentes, originales y sorprendentemente lúcidos, y constituyen sin duda una piedra angular de la museología crítica. El aparato interpretativo que emerge de las yuxtaposiciones y la alternancia tensas entre sus escritos teóricos y sus prácticas curatoriales crea una praxis intelectual y visual que inspira una

profunda reflexión, da luz a unas consonancias culturales y políticas inesperadas y crea distintas visiones sobre lo que podrían llegar a ser los museos. Los lenguajes textual y visual tienen, cada uno, sus propias cualidades y posibilidades que revelan distintos aspectos de un problema, situación o lo que Estévez, siguiendo los pasos de Stephen Bann, denomina los "regímenes de la curiosidad". Cuando se yuxtaponen objetos, imágenes y textos (exposiciones y escritos) suelen ofrecer diálogos de múltiples facetas e impredecibles que para Estévez insuflan vigor en la teoría y la práctica ([1999] 2019: 60). Su trabajo se caracteriza por unas afirmaciones directas, enérgicas y profundas. En un artículo que arranca con la declaración de que "El pasado está en todas partes", nos apela intelectualmente a reconsiderar las visiones aceptadas de la textura temporal de la realidad cotidiana; a continuación, va aún más lejos a través de la exposición relacionada con ese artículo: *El pasado en el presente* (Museo de Antropología de Tenerife, Casa de Carta, 2001), donde nos da la herramienta que, basándose en la metáfora de los materiales y procesos de construcción, nos permite profundizar en nuestra comprensión de la construcción social de la conciencia histórica. Del mismo modo, su exposición posterior, *Mar de arena de mar* (Casa de los Coroneles, Fuerteventura, 2013), diseñada como una serie de instalaciones basadas en la ausencia de forma y en la liquidez de la arena y el agua, pretendía expresar la naturaleza indeterminada de la identidad contemporánea para animarnos a considerar la transformación y la erosión de la integridad de las categorías de "nativo", "turista" e "inmigrante" en las islas Canarias y, por extensión, en todas partes. Las exposiciones, en la visión de Estévez, sirven de potentes metáforas evocadoras a través de las cuales se puede ampliar la conciencia crítica para entender mejor la naturaleza del mundo en que estamos inmersos. Si, como él afirma, ni la identidad individual ni la colectiva pueden sostenerse al margen de unos anclajes materiales, la práctica crítica proporciona los medios para replantearse los cimientos del

conocimiento diario y reestructurarlo de cero. Lejos de reproducir una codificación repetitiva de una posición teórica establecida, sus exposiciones reúnen una variedad de relaciones frescas y a menudo discordantes que sugieren redes y combinaciones de significados nuevos, frágiles, inestables, alternantes y volubles que incansablemente proyectan sus implicaciones hacia delante, asegurando la movilización de una metodología dinámica y progresiva. Sin embargo, para que la curaduría no se convierta también en un simulacro, debe insinuar una intervención e interrogación objetivas del mundo que sean inmediatas, pertinentes y claras. A pesar de su importancia museológica, su labor curatorial está dirigida a un público popular. Su objetivo es despertar la curiosidad del público general y proporcionarle una herramienta con la que pueda cuestionar la "realidad" que otros museos reproducen y legitiman con demasiada frecuencia, para confundir las inquietantes relaciones sociales que subyacen en la economía política de la producción de bienes que se expande para llenar un abismo social despojado de metafísica, religión y política. Una y otra vez me sorprende por las similitudes que existen entre el trabajo de Estévez y el de Jean Baudrillard, John Berger y los mundos simultáneos y paralelos que imagina el autor japonés Haruki Murakami, por ejemplo en su obra *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. La crítica que hace Estévez de los museos, el patrimonio y el mundo contemporáneo ratifica la creencia de Berger de que: "Entre la experiencia de vivir una vida normal en este momento en el planeta y las narrativas públicas que se ofrecen para dar un sentido a esa vida, el espacio que queda, ese vacío, es enorme" (2001: 176). Para Estévez, los museos y los espacios museificados rechazan ese vacío y tratan de convencernos de que la sociedad tiene un significado. Sin embargo, en tanto Berger considera que el arte tiene el potencial de alterar la vacía familiaridad del mundo mediante la intersección repentina de órdenes visibles alternativos, Estévez dirige su optimismo a dejar al descubierto estas siniestras distorsiones en

un ejercicio curatorial muy específico. Como recuerda Berger: "El orden visible al que estamos acostumbrados no es el único: coexiste con otros órdenes" (2001: 5). Para los dos escritores, los sistemas visuales irreverentes y el trabajo curatorial crítico ofrecen medios que despiertan nuestra conciencia a otros órdenes del mundo alternativos.

El trabajo de Estévez, junto con el de Jacques Hainard, Marc-Olivier Gonseth, Mary Bouquet, Nuno Porto, Boris Wastiau y Klaus Schneider, y Jutta Engelhard, ha hecho una enorme aportación a la museología crítica, cuya vitalidad esencial radica en la interacción de la teoría y la práctica. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con el trabajo de Hainard y su equipo de Neuchâtel, que adopta la teoría crítica y en particular la deconstrucción como una parte importante de su metodología del comisariado, Estévez confía más en un enfoque marxista para comprender la expansión de la mercantilización, el consumismo y la racionalización de las políticas de identidad local y su dependencia parcial de instituciones gubernamentales internacionales y las divisiones académicas existentes del conocimiento. Además, para evitar aceptar y repetir de forma mecánica los géneros del comisariado y las prácticas museológicas establecidas, transformó el Museo de Antropología de Tenerife en un laboratorio de experimentación visual o, en palabras más llanas para ser fieles al tropo del propio Estévez, en una cocina en la que él y su equipo de investigadores interrogaban y ponían a prueba las ortodoxias museológicas y establecían un cuerpo alternativo de géneros y textos de las exposiciones. Partiendo de las islas Canarias como un área concreta de estudios de campo, proporciona una visión de cómo la política intercede y dirige la política del museo e, inversamente, cómo los museos y sus disciplinas anexas legitiman las políticas para crear una fantasmagoría común que se insinúa entre las concepciones comunes y la experiencia. Esta museología sensata cuestiona la articulación del

cosmopolitismo y el provincialismo; el universalismo y las especificidades culturales e históricas y las formas en que estas perspectivas diversas se movilizan y están intermediadas por los intereses políticos y las prioridades del mercado. Estévez ha creado un corpus de trabajo de comisariado coherente que expone como ningún otro las estrategias, elipses intelectuales y distorsiones que forman parte de la utilización de la cultura como arma. Esta breve introducción y valoración de su trabajo escrito y curatorial se limitará a seis temas que son fundamentales para comprender su pensamiento y cruciales para el estudio contemporáneo de los museos: naturalización y neutralización; política y sentidos; amnesia, memoria y recuerdos; cultura material e inmaterial; el fin de la historia y la posicionalidad.

I. Naturalización y neutralización

Estévez posicionó el último trabajo de su colección de ensayos con un reto típicamente provocativo, y en ciertos sentidos, ambiguo, para sus lectores: "Los museos, a pesar de que son instituciones dedicadas al pasado, siempre han tenido una gran preocupación por su futuro" (2019: 151), antes de insistir en que, a pesar de que afirmen lo contrario, los museos no conservan el pasado tal cual fue, sino desde sus propias perspectivas cambiantes del presente. Haciendo referencia a Benedict Anderson (1983), está de acuerdo en que los museos, junto con los mapas y los censos, son una de las tres tecnologías que dan forma a la conciencia contemporánea. Lejos de ser anacrónicos, considera que son fundamentales para la modernidad. Los museos, al legitimar su autoridad utilizando criterios supuestamente científicos, aceptar la división de los conocimientos académicos establecida e insistir en su neutralidad política y su imparcialidad económica, se santifican a sí mismos como proveedores de

un conocimiento objetivo. Proporcionan la fuente visible, potencialmente enciclopédica, y los medios para la representación de la autenticidad, al tiempo que aseguran una medida por la que es posible valorar las mercancías distribuidas, consumidas y convertidas en productos y artículos domésticos y personales. La relación oculta, pero íntima, con el *marketing* y el consumo de mercancías, permite que su autoridad exprese su naturalismo perfeccionado dentro de todo el sistema de las relaciones capitalistas, haciendo que parezcan naturales e inevitables y, en consecuencia, eficaces, aceptables e incluso beneficiosas. Los objetos que se encuentran tras los muros del museo se han retirado de la economía de intercambio diario, y tanto el valor como mercancía como los conjuntos de relaciones sociales que los han generado han sido suprimidos y sustituidos por otros que dependen de sensibilidades de guías arcanas, abstractas y diferentes. La distribución de las galerías, que divide las épocas, lugares y tipos, el paso de los visitantes, la separación y las relaciones entre las zonas de almacenamiento, estudio, programación y exposición siguen un orden previsto e indiscutido hasta hace poco, que ratifica el mundo atemporal, estable y reducido a la esencia que oscurece la finalidad clave del museo de clasificar, diferenciar y naturalizar la existencia de las relaciones entre las personas y las cosas. Estévez reconoce la paradoja de que, a pesar de cerca de medio siglo de retos y crisis, el número de museos se ha más que duplicado en los últimos veinte años y atraen más público que nunca. Su éxito solo está limitado por la acelerada museificación de los amplios espacios del mundo contemporáneo que afecta a nuestra vida diaria. La museificación, como la *disneyzación* y la *macdonalización* suelen ser eufemismos inexactos, pero Estévez, aunque los usa de forma intercambiable, los relaciona con las tendencias de normalización organizativa, la optimización económica y la homogeneización de las exposiciones dirigidas a reflejar las demandas del mercado. "Museificación" hace referencia

al cambio de una experiencia anterior de la uniformidad del espacio a una experiencia que se remonta a los años de la posguerra, en la que existe una creciente diferenciación institucionalizada entre el entorno mundano y familiar del trabajo y la familia, a una experiencia en la que se reservan espacios para el ocio, y su creciente identificación con experiencias extraordinarias que se han sacrificado a menudo, al extrapolar el pasado en el presente. La preservación, reconstrucción y conservación del pasado, a menudo identificado con el espíritu de la nación para constituir un patrimonio cultural, es cada vez más difícil de distinguir de las organizaciones culturales orientadas al mercado (parques temáticos, muestras de curiosidades, ferias y circos). Las experiencias comerciales y los museos no solo comparten modelos organizativos y financieros, sino que adoptan también un vocabulario similar sin cuestionarlo. Así, los directores de los museos se convierten en consejeros delegados y las organizaciones artísticas se convierten en industrias. A pesar de que los espacios patrimoniales industriales, rurales y naturales cada vez están más fusionados, cada uno basa su argumento de ventas en que se distancian de la cotidianidad; en que son amenos y educativos, curiosos y pertinentes y remotos, pero prácticos. Establecidos como enclaves, los espacios museificados tienen sus propios valores característicos, que dictan sus propias normas de comportamiento, actitudes y sensibilidades, ajenos a los que se aplican a los espacios de su entorno. Para Estévez, la museificación absorbe cada vez más terreno del mundo laboral actual y lo dirige a espacios redundantes, gobernados por tipos de tiempo no cronológicos donde el pasado emerge para convertirse en parte del presente, donde el consumo se muestra como subordinado a la contemplación o la experiencia y el espectáculo histórico se ofrece para suplantar la alineación y la falta de autenticidad que se suelen asociar con la modernidad. Baudrillard describe muy bien esta situación: "El vacío social está salpicado de objetos in-

tersticiales y clústeres cristalinos que giran vertiginosamente y se fusionan en un claroscuro cerebral. (Pregunta) Así es la masa, una agregación en el vacío de las partículas individuales, un rechazo de los impulsos sociales y de los medios: una nebulosa cuya densidad creciente absorbe toda la energía y rayos de luz circundantes para acabar hundiéndose bajo su propio peso. Un agujero negro que absorbe lo social" (1983: 3-4). La gestión de los museos, como la de los monumentos, parques nacionales y selecciones deportivas nacionales, o las organizaciones que adscriben un carácter nacional a las escuelas de arte, movimientos literarios, estilos arquitectónicos y hasta la gastronomía, son cruciales para la articulación y naturalización de esta red de intercambios espaciotemporales, para ofrecer la ilusión y la tranquilidad de una significación, estabilidad y continuidad histórica. Estévez desenmascara las quimeras de los simulacros que nos rodean para demostrar cómo, a pesar de que pueda parecer lo contrario, el espacio patrimonial depende del espacio cotidiano de consumo y modernidad. Aunque se ofrecen a sí mismos como el antídoto contra la alineación que se experimenta por la modernidad y afirman que son los sustitutos del mundo falto de autenticidad y de producción masiva que lo rodea, el museo y los espacios museificados dependen totalmente de ellos. Los museos y los espacios museificados son productos de los intentos de los mercados de ampliar su conjunto fundamental de relaciones sociales a nuevas zonas de producción y consumo y, como otras partes de la economía, dependen de la ciencia moderna, la tecnología, sistemas de información y operaciones comerciales para su construcción, mantenimiento, conservación y gestión. La "tendencia" diferenciada que pretenden generar y preservar, que promete un refugio de lo moderno, estimula una industria de servicios grande, en desarrollo y globalizada, de restauración y reconstrucción, trabajo manual y copias producidas en masa, así como imitaciones de los objetos museísticos, guías de interpre-

tación, libros ilustrados, DVD y recorridos y excursiones culturales inmersivos que prometen difundir las fuerzas y los valores del pasado para insuflar vigor al día a día. Incluso los videojuegos neomedievales y *ciberpunk*, el *crossplay* y la moda invocan libremente el pasado como una aventura en el presente, en tanto que los críticos comparan libremente las experiencias electrónicas con determinados géneros de exposición. Por eso, hasta tal punto se ha difuminado la diferencia entre el pasado actualizado y su interpretación libre que es cada vez más difícil para los legos diferenciar entre ellos, y entre la autoridad de la historia y las fantasías producto del *marketing*. Las exposiciones, al igual que las sedes del patrimonio, prometen experiencias visuales cuya perfección cada vez supera más ampliamente al original, oscureciendo su combinación artificial y su abstracción y suspensión en una ecología completamente ajena a las relaciones sociales, estructura organizativa, conocimiento técnico o sistema económico en los que surgieron los objetos del museo. Aunque las instituciones del patrimonio pretenden ser el producto de una ciencia desinteresada y afirman su compromiso con la autenticidad, su finalidad de convertir la experiencia en una mercancía con la cual se puede comerciar hace que sean cada vez menos compasivos con la historia real, al tiempo que el poder persuasivo de los simulacros que producen hacen que los consumidores encuentren cada vez más difícil diferenciarlos. Esta es una realidad que solo se mantiene viva por las máquinas, la ciencia y la lógica del mercado.

En el trabajo de Estévez, los museos son instituciones tan oscuras y siniestras como los manipuladores de *Matrix* en la trilogía de las hermanas Wachowski (*Matrix* [1999], *Matrix Revolutions* [2003] y *Matrix Reloaded* [2013]). La cibertecnología y los museos parten de narrativas similares para generar y mantener un simulacro que oculte las condiciones y re-

laciones que subyacen en nuestra existencia y experiencia del mundo real para confundir las relaciones políticas y económicas desiguales que las sostienen. En todas partes, señala Estévez, se está convirtiendo en un patrimonio, extendiendo la mercantilización del mundo material al mundo del patrimonio cultural inmaterial, el mundo experiencial donde la autenticidad se declara capaz de saciar los deseos que el materialismo no es capaz de saciar. Estamos en los márgenes de una nueva realidad, un nuevo simulacro en el que el patrimonio y el atractivo del pasado sustituyen de forma subrepticia el mundo industrial y nos seducen con falsas promesas. El cuerpo se replantea como una máquina y el futuro, como una realidad cibernética (Estévez, 2004: 23-24). Al naturalizar las relaciones sociales y económicas que los sostienen, los museos y el patrimonio sientan las condiciones que subyacen en esta nueva fase de capitalismo invisible. A través del carácter compulsivo de sus narrativas y el creciente realismo de sus presentaciones, reducen, denigran, ignoran o contradicen todas las relaciones sociales alternativas y las creencias metafísicas, neutralizando todo lo que pueda contradecir o cuestionar su hegemonía. Estévez aplica y desarrolla la caracterización de Guy Debord de la sociedad del espectáculo, trazando indefectiblemente el nuevo conjunto de relaciones sociales que soportan y reproducen nuevos regímenes visuales y su efecto para producir una falsa conciencia del mundo. De modo similar, su atención a las instituciones y las exposiciones da sentido a descripciones y análisis anteriores de simulacros, como los de Umberto Eco en *Viaje a la hiperrealidad* (1986) y Jean Baudrillard en *Simulacres et simulation* (1995), al describir las instituciones sociales y sus mecanismos y estrategias que los producen y los legitiman. Los ensayos recogidos aquí proponen y demuestran una metodología curatorial, respaldada por los escritos teóricos de Estévez, para dejar al descubierto el mundo y revelar cómo se ha construido.

II. Política y sentidos

Los académicos en museología han aceptado la división entre "política" y "poética" de la representación, sin cuestionarla y sin considerar el impacto de la despolitización en su credibilidad analítica.

Aunque los museos se han analizado desde dos enfoques diferentes, la poética que deconstruye sus regímenes de exposición y el análisis político que revela los sistemas de relaciones económicas, de prestigio y poder que las conectan a la sociedad en su conjunto, Estévez, por su parte, pretende reconciliarlos y reunirlos en un único concepto. Antes de comentar esto en profundidad, podemos plantearnos sustituir la atención a la poesía por la atención a los sentidos. Debido a sus cualidades connotativas, no es la poética lo que se presta primero a la manipulación política, sino la dirección de los sentidos, a través de su evocación de las sensibilidades, la que es el objeto real del ataque del mercado. La museología, como los primeros estudios y exposiciones sobre comida y gastronomía de Estévez, debería centrar nuevamente su atención en la disciplina de los sentidos. Las relaciones entre política y los sentidos es, de hecho, lo que Estévez empieza a examinar en sus exposiciones y sus trabajos escritos, sobre todo en sus primeros trabajos sobre gastronomía.

Está bien demostrado que los museos y los procesos de museificación dan una desmedida prioridad a la vista, por encima de los demás sentidos. Nuestros vocabularios son mucho más ricos a la hora de describir y valorizar las cosas que vemos, más que las que tocamos, olemos, saboreamos, oímos o aprehendemos de otra forma. Aunque la vista ha sido el sentido preferido por el que la economía política ha generado un deseo material, no ha abandonado por completo el resto de los sentidos, en su intento

de ampliar y aumentar el consumo. Las exposiciones de los museos también han intentado utilizar la tecnología para ampliar su alcance y crear entornos naturalizados cada vez más inmersivos. Los museos de historia natural de Londres y Kobe han creado simuladores en unos intentos mal entendidos de reproducir el mareo y la desorientación que se experimentan durante un terremoto (la mercantilización de la catástrofe); el Museo de la Ciencia de Londres tiene unas escaleras mecánicas que simulan un recorrido por el centro de la Tierra (la mercantilización de la fantasía). De un modo más sobrio y más sincero, el Museo Nacional de Etnología de Osaka permite que sus visitantes toquen la mayoría de los objetos expuestos; otras exposiciones etnográficas, como *Nomad and City* (Los nómadas y la ciudad), en el Museo de la Humanidad de Londres, en 1976, utilizan especias y otras plantas y sustancias químicas para evocar el olor, en este caso, de los mercados callejeros de Oriente Medio. Sin embargo, la mayoría de los intentos que se han hecho para estimular los sentidos, especialmente por parte de los museos de historia natural, han resultado como poco decepcionantes, tal como atestiguan las publicaciones de Facebook. Comentarios como este hacen que Estévez no sea el único que afirma que no es posible representar o museificar todo lo que existe en el mundo. Su artículo "Descongelando cultura. Alimentación, museos y representación" y la exposición relacionada con él, *Alimentación y cultura* (Museo de Antropología, Tenerife, 1999), pretenden desvelar la política cultural que existe tras la patrimonialización de la comida y la gastronomía. Después de examinar cómo reproducen los museos públicos y privados la antigua dicotomía entre ciencia y cultura (historia incluida) para naturalizar los hábitos alimentarios y de nutrición a través de un determinismo biológico, presentan el desarrollo y la expansión de la industria alimentaria como una respuesta racionalizada y válida desde una perspectiva científica al crecimiento demográfico, la concentración de la

población y un mayor número de opciones alimentarias. Se trata de una visión mecanicista del cuerpo centrada, no en el placer, sino únicamente en su optimización (Estévez, 2004: 23s). En esta ecuación, la división del trabajo en la sociedad y las relaciones de la producción y el sistema de consumo y distribución en su conjunto se presentan como una adaptación racional a la ley natural y a las necesidades biológicas. La ciencia y las humanidades se separan para poder privilegiar la metodología de la primera, con la capacidad de identificar, hacer un seguimiento hasta el origen y describir las operaciones y efectos de las leyes externas universales que subyacen en el universo físico que nos rodea. Como señaló Engels, cuando se aíslan, estas leyes se proyectan de nuevo sobre la existencia social para racionalizar y legitimar las relaciones sociales de las que depende la generación de conocimiento (Schmidt, 1962).

Aunque están en un proceso de crecimiento, los museos y las galerías de comida, vinos y otras bebidas espirituosas no son capaces de capturar y compartir los sabores y los buqués y solo a través del aparatoso uso de la película son capaces de presentar técnicas y rituales relacionados con la preparación de los alimentos, las maneras en la mesa o las cuestiones legales y éticas relacionadas con la familia o el conocimiento sobre gastronomía de la comunidad. Estévez sitúa su propia exposición sobre comida, *Alimentación y cultura* (Museo de Antropología, Tenerife, 1999) en relación con dos exposiciones anteriores: *Food for Thought* (Alimento para el pensamiento) (Museo de la Ciencia de Londres, 1990) y *Alimentarium* en Vevey, Suiza, en la que la labor curatorial y la gestión corrieron por cuenta de Nestlé. Los dos museos —público y privado— dividieron sus exposiciones de una forma acorde con la división entre la ciencia y la cultura (historia y etnografía). Trataron de la nutrición, los procesos fisiológicos y metabólicos y la historia de la industria de la

alimentación. La exposición de Estévez rechazó esta división epistemológica y su estrategia habitual de utilizar la ciencia para naturalizar la cultura, y adoptó un enfoque temático en su lugar. Evitó también el uso de vitrinas de cristal, que suelen usarse para transformar lo banal en algo especial: *Alimentación y cultura* mezclaba contenedores de plástico, *bricks* de cartón y carros de la compra; combinaba objetos "reales" con otros reconstruidos, réplicas e imitaciones con reconstrucciones de un granero, tienda, molino y cocina. La exposición mostró distintos tipos de pan para centrar la atención en la relación entre su forma y los ingredientes con los patrones de consumo determinados por la clase social y el cumplimiento de normas religiosas. Del mismo modo, los animales, que antes solo consumían determinados grupos y clases sociales dominantes, siguen rodeándose de tabús y normas complejas que a menudo se relacionan con el sexo, la vitalidad o fuerzas que tienen que regularse continuamente. Claramente diferenciadas de la carne, las verduras se consideraban frecuentemente como pasivas, insípidas, inmóviles y relacionadas con las mujeres, en tanto que los platos dulces expresan de forma especial el amor y el afecto. Los sabores (*curry*, aceite de oliva, soja) se relacionaban con escuelas culinarias de países concretos. La cocina, que se interpreta como una mediadora particular en la relación entre prudencia y miedo en los hábitos alimentarios, se definió con gran lucidez como un espacio que está sujeto a una combinación de reglas, normas, prácticas, clasificaciones e interpretaciones que determinan lo que deberíamos comer.

Aunque el requisito biológico de comer es irrefutable, el qué, cómo, dónde, cuándo y con quién comemos están, insiste, determinados por la cultura, lo que convierte la alimentación en uno de los lugares más importantes para establecer relaciones entre la naturaleza e individuos,

grupos y comunidades. Dado que las sociedades definen sus límites entre naturaleza y cultura basándose en ontologías concretas, *Alimentación y cultura*, a diferencia de las otras dos exposiciones que describe, no podía aceptar ninguna definición preconcebida de la ciencia y la cultura como natural y de aplicación universal. De hecho, hacerlo habría infringido la integridad intelectual de las distintas realidades culturales. Estévez justifica su posición a través de la tipología de ontologías divergentes de Philippe Descola (2010) y los debates sobre el perspectivismo, pero también podría haber invocado la identificación de Baudrillard de distintos tipos de simulacros que, al expresar la relación entre el objeto, significado y significante en formas clave e irreductibles, invalida las tendencias empiristas de reducirlas a uno. La aceptación de una posición u otra claramente problematiza la validez de la mayoría de los expositores de los museos, que reducen las distintas ontologías o simulacros al mismo tipo semiótico, desprovviendo los objetos de su significado y su valor ontológico original y rechazando la existencia de construcciones alternativas del conocimiento. La ontología, mediante la fijación de relaciones específicas entre el ser y la realidad también determina el rango de sentidos y sus competencias dentro de cualquier sociedad, confirmándolos como algo que no es en absoluto natural ni está empíricamente predeterminado. Al ignorar el significado ontológico de los objetos y su representación o, por el contrario, las realidades diferentes que confieren los distintos simulacros, también desprovemos a las sociedades no occidentales de las distintas definiciones y rangos que aplican al modo en que disciplinan los sentidos. Los museos, en consecuencia, naturalizan y reproducen la definición occidental dominante de los sentidos, especialmente la vista y su capacidad de activar el deseo y contribuir a neutralizar nuestra capacidad de discernir discriminaciones alternativas y las clasificaciones concomitantes.

La presentación de Estévez de la relación problemática entre la política y los sentidos se puede generalizar mucho más allá del campo de la gastronomía; en particular, a los museos médicos, donde los límites entre ciencia y cultura están sujetos a los mismos problemas y a la misma relación depredadora, y en los que el espacio del laboratorio reemplaza al de la cocina en la mediación entre los mundos interno y externo del cuerpo físico. Es más, dado que *Alimentación y cultura* se ha comisariado en parte como una serie de instalaciones, como muchas de las exposiciones de Estévez, presenta similitudes interesantes con los proyectos curatoriales de Ken Arnold en el Wellcome Historical Medical Museum, especialmente su uso de los artistas para problematizar las exposiciones basadas en la narrativa, que pueden haber sufrido unos prejuicios políticos similares.

III. Amnesia, memoria y recuerdos

Estévez escribió: "Los museos no crean imágenes falsas de la realidad, sino una imagen real de una realidad que es enteramente falsa" ([2009] 2019: 106). La distinción entre si la "realidad" se contempla como una condición física o una representación es importante desde una perspectiva epistemológica, porque Estévez no afirma, en mi opinión, que los museos manipulen conscientemente una realidad dada y que arriesguen su compromiso para con la objetividad, sino que por su aceptación desprovista de crítica de esa "realidad" como la única posible, se dejan cegar por su calidad persuasiva. Para poner solución a esta certeza íntima, Estévez apela a un enfoque antropológico en los museos, que desde su inicio reconozca el relativismo epistemológico y ontológico y los parámetros culturales de todos los discursos (Estévez, 2004: 7). También hay otras similitudes con Berger en este sentido, que amplían la crítica de Esté-

vez: "Las películas se muestran —escribe Berger— a 25 fotogramas por segundo. Solo Dios sabe cuántos fotogramas por segundo pasan a toda velocidad en nuestra percepción cotidiana. Pero es como si, en los breves momentos de los que hablo (el punto de ruptura y la trascendencia), viéramos dos fotogramas simultáneamente, de pronto y de una forma muy desconcertante. Llegamos a una parte de lo visible que no estaba dirigida a nosotros... El orden visible al que estamos acostumbrados no es el único: coexiste con otros órdenes" (2001: 5). Exposiciones como las de Estévez comparten un potencial similar.

La cultura, para Estévez, no se puede plantear al margen de los objetos materiales y las relaciones que la anclan. La memoria, como una expresión externa de la historia, constituye parte de la cultura y, en consecuencia, está sujeta a quedar fijada y quizás incluida en un registro en los museos, monumentos, paisajes museificados y complejos industriales o agrícolas. Sin embargo, la memoria, como todo lo que ha sufrido una patrimonialización y mercantilización, ha sido manipulada de forma irreversible (Estévez, 2010: 36-37). Para que la memoria tenga un significado social más amplio, necesita estar dotada de estructura. Impresiones fugaces, recuerdos fragmentados e imprecisos, eventos desconectados activados por un olor, sabor o una imagen sugerentes, pueden formar parte de la conciencia cotidiana, pero hacer que tengan un significado comunicativo requiere que tengan una estructura narrativa, y cuando la adquieren, dejan de ser recuerdos. Las memorias personales, biografías, archivos escritos o registros nunca son una reproducción neutra o carente de problemas, sino que son conversiones editadas y estructuradas textualmente de los recuerdos, y esos recuerdos que existían en la conciencia se han convertido en documentos sociales (Estévez, 2010: 36). Las historias que respaldan estos documentos han perdido su relación con la conciencia

personal y la existencia vivida, después de haber sido abstraídas, haber sido dotadas de coherencia y haberse estructurado de conformidad con categorías, temas y clasificaciones que son constructos sociales. Son numerosas las historias de ciencia ficción que nos recuerdan que los cíborgs o los hombres y mujeres cibernéticos no necesitan los recuerdos personales. Los recuerdos no sobreviven a la muerte de la conciencia; solo sus estructuras parciales y definidas socialmente sobreviven en las páginas de las biografías, documentos de archivo y registros o, como demuestra Stephen Bann (1994) en su biografía del coleccionista del siglo XII, John Bargrave, perviven de una cierta forma oblicua en los restos de los montajes de objetos que han mantenido su integridad original y los han sobrevivido. Los museos y otras instituciones de conocimiento no son lugares de recuerdo, sino nuevas compilaciones y nuevos montajes de los recuerdos en estructuras de eventos, disciplinados al servicio de legitimar la sociedad en su conjunto.

En toda su historia, los museos etnográficos pocas veces han celebrado a los individuos o a los coleccionistas, en tanto que los museos en los países colonizadores están desincentivando lo que consideran una indulgencia nostálgica. Esto deja la mayoría de los objetos etnográficos despojados de los significados subjetivos que les asignaron los coleccionistas y faltos de su contextualización cultural original, ignorada por sus coleccionistas o perdida por los museos. Después, los museos imponen sus propias clasificaciones, significado e interpretaciones de los objetos que, al igual que ocurre con la historia según Estévez, nunca implica una reasignación de su significado original, que no se puede recuperar y reproducir de ninguna manera como una forma de conocimiento pura, pero sí conlleva una asignación de significado en la que interviene su estado actual. Se han establecido distintas metodologías para alcanzar esta "retotalización" de

artefacto y significado, lo cual niega de forma optimista la separación entre las relaciones causales que construyen. Las escuelas antropológicas de pensamiento, evolucionismo, difusionismo, funcionalismo y estructuralismo tienen clasificaciones y modelos propios con los que asignan significado a los artefactos. Los enfoques clasificatorios siguen siendo los preferidos por los coleccionistas, las casas de subastas y los curadores arqueológicos y de historia del arte; estos enfoques conllevan la comparación de la forma y la decoración de un objeto con las de otros, en el marco de una motivación de catálogo reconocida por las autoridades. Las metodologías colaborativas que prevén reasignar un significado a los artefactos a través de la interpretación de los portadores de un conocimiento indígena tradicional y basado en la comunidad, especialistas en rituales y ancianos, que son los más cualificados para hablar fuera de la hermenéutica occidental centrada en la mercantilización que dificulta los intentos de una verdadera retotalización, presenta ventajas significativas. Sin embargo, no se debe pensar que una aproximación más cercana al significado original de los objetos equivale a un significado objetivo, ya que los intérpretes tienen que estructurar también su conciencia para producir un sentido. En ocasiones, pueden haberse apartado históricamente de los artefactos y haberse sumergido, casi inevitablemente, en condiciones políticas y sociales diferentes y actuales.

Si no hay ningún método, aparte de la colaboración, para restablecer la relación entre los objetos y su significado original, los museos tienen una gran predilección por la fetichización de los artefactos en sus colecciones. La pérdida o agotamiento de los significados de los objetos, evidencian la ruptura de Berger y Estévez que amenaza la disminución de nuestras vidas. Estévez adopta el concepto marxista del fetiche, junto con la historia crítica de William Pietz (2007). Para ellos, la fetichización es el

proceso por el que los objetos se interpretan al margen de o en rechazo de las relaciones sociales y el trabajo que los creó. La aplicación de cualquiera de las metodologías anteriores puede convertirse en un sustituto para oscurecer las relaciones sociales y, en el caso de los objetos etnográficos, especialmente las relaciones políticas, económicas y sociales que explican el movimiento de entrada y salida de los objetos de los museos.

Como han argumentado Clifford (1997), Pratt (1992), Kopytoff (1988) y Appadurai (1988), el significado de los objetos cambia a medida que viajan por las diferentes culturas. Este cuerpo de trabajo bien establecido marca el inicio del foco propio de Estévez en los efectos transformativos del turismo, tanto sobre los significados de los objetos como sobre los museos. "Vivimos en un mundo turístico, un mundo para ser visto, sentido, interpelado, viajado. Hoy todos somos turistas" (Estévez, [2009] 2019: 97). Debido a la creencia de que las sociedades industrializadas modernas han perdido su identidad y autenticidad, el turismo se ha re-dirigido al exterior, donde los centros históricos y los pueblos indígenas se cree que han conservado lo que perdieron. Debido a que la identidad individual solo se puede afirmar y revivir a través de objetos materiales, la producción y la venta de *souvenirs* se ha incrementado hasta el punto de convertirse en un mercado global de mercancías que incluye inevitablemente a esas personas y lugares que querríamos que permanecieran al margen y siguieran siendo auténticos dentro de la misma economía de mercado que nosotros y en nuestros lugares de origen. Alegrementemente validamos las ficciones creadas por nuestras agencias y guías de viajes y confirmadas por las exposiciones de los museos, para mantener nuestras propias esperanzas frente a la muerte de lo que creemos que es el último reducto de autenticidad, cada vez más pequeño pero aún existente. No es casualidad que las agencias de viaje de los años 80 en Alemania a veces

celebraran sesiones de información y orientación en museos y hoy hay museos de escala mundial y asociaciones de alumnos universitarios que organizan sus propios viajes. Dentro de los viajes turísticos, los museos son unos lugares clave de articulación donde la historia, la geografía y la cultura se pueden triangular para diferenciar y atestiguar claramente el carácter único del destino. Sin embargo, los *souvenirs* también acaban apilados en los museos, debido a un error en la identificación y la asignación o por su virtud como representantes de este comercio transnacional. El mercado de los *souvenirs* está muy estratificado en distintos nichos económicos, que van desde los iconos fabricados en masa (como las bolas de cristal con nieve en su interior, las simulaciones de plástico y las tarjetas postales de tesoros nacionales) hasta el trabajo artesanal, el arte y objetos naturales y culturales y especímenes auténticos. Cualquiera de ellos puede acabar en algún museo, donde suelen clasificarse para alejarlos de las colecciones históricas o "auténticas". Sin embargo, las exposiciones de Estévez sobre el turismo y los *souvenirs* revolucionan estas clasificaciones tan encajonadas, argumentando que todos los objetos del museo tuvieron en algún momento una vida antes de llegar allí, y todos circularon dentro de sistemas de intercambios de políticas y basados en valores. Este argumento acaba con la separación de los dos universos, al demostrar la arbitrariedad de la naturaleza del significado que se les ha asignado y deconstruir las realidades imaginarias que desean transmitir.

El trabajo de Estévez también contraviene las explicaciones más comunes sobre el turismo como una expresión de la alienación de Occidente y el atractivo de lo exótico. Tampoco piensa que el *Grand Tour* europeo del siglo XVIII fuera un precursor inmediato del turismo masivo de nuestros días. Aunque el desplazamiento de un lugar a otro sea probablemente atributo de la conducta humana, manifestado en la trashumancia y el

pastoreo y la gran diversidad de peregrinaciones religiosas, el turismo masivo, afirma, fue creado por las agencias de viaje, las exposiciones internacionales y los nuevos medios de transporte que crearon el deseo de ver el mundo y comercializar la diferencia entre los espacios familiares y los desconocidos. El deseo por lo exótico se creó por el mismo sistema de mercado que creó la cómoda mundanidad del hogar. A pesar de presentarse como opuestos, el modernismo y el exotismo son síntomas de lo mismo, un sistema oculto de relaciones de mercado.

IV. Cultura material e inmaterial

La cultura inmaterial incluye las fuentes exegéticas para comprender el mundo material y la relación entre ellas. En este sentido, el problema de la relación entre la cultura material e inmaterial es similar a los problemas generales de reconectar el sentido y los artefactos de los que hemos hablado antes. La cultura inmaterial es, sin embargo, una categoría más grande que la de los textos exegéticos. La UNESCO ha dividido la cultura inmaterial en expresiones orales, artes dramáticas, rituales y actos festivos, conocimiento y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo, técnicas de artesanía tradicional. La diferencia entre cultura material, naturaleza y cultura inmaterial, así como sus subdivisiones son, según Estévez, siempre arbitrarias y, lo que es más importante, suelen estar mal orientadas y tener un sesgo ideológico. La cultura material e inmaterial y su naturaleza son, fundamentalmente siempre inseparables, insiste correctamente Estévez. Es un crítico constante de la UNESCO por su falta de reflexión autocrítica, por intentar homogeneizar erróneamente las operaciones de los museos e imponer una única escuela de museología, y por su extenso aparato legislativo a través del cual impone su hegemonía. A

estas alturas, estará claro que Estévez argumenta que cualquier intento de dividir el patrimonio natural del patrimonio cultural implica una serie de afirmaciones inadmisibles para naturalizar y universalizar la diferencia entre naturaleza y cultura, que inevitablemente se oponen a la diversidad de las sensibilidades culturales. Sin embargo, la UNESCO, dejando clara su dependencia de la filosofía objetivista occidental presupone que el patrimonio existe con anterioridad a su identificación y clasificación, considerando sus propias listas como una codificación precisa de la realidad existente. A falta de una disciplina académica especializada reconocida, el patrimonio carece de definición precisa. De hecho, Estévez argumenta, como Regina Bendix, Aditya Eggert y Arnika Peselmann (2012) y otros, que todas las manifestaciones culturales tienen un aspecto patrimonial y que la categoría se ha ampliado hasta tal punto que puede haber distintos tipos de patrimonio, como el histórico, artístico, etnográfico, industrial, paleontológico, etc. Además, como la propia Bendix ha escrito, los patrimonios pueden existir también en un intenso conflicto unos con otros, como ocurre con los parques ambientales y los centros históricos y etnográficos, reclamados por religiones y políticas contrapuestas, o por el cuestionamiento de los derechos a la propiedad y la movilización, además de que los centros se pueden utilizar como armas de propaganda en casos de conflictos físicos. Además, insiste Estévez, no todos los patrimonios son iguales (2004: 16). Todos son remanentes parciales del pasado, que han dependido de que las clases dominantes les asignaran valor y por tanto, identificaran de forma indirecta qué elementos debían recibir unos mayores cuidados y se debían pasar de generación en generación. Existe aún una tendencia a fascinarse con la genealogía familiar donde la sangre y la herencia se vuelven definitivos para determinar los patrimonios nacionales o basados en la familia, lo que siempre alberga el riesgo de fomentar el racismo (2004: 17). Actualmente, aún no son las comunidades quienes deciden

a qué se le asigna valor, sino unos "expertos" que trabajan para grandes burocracias internacionales y los principales museos, con una dimensión mundial. Incluso después de que un objeto o documento ha entrado ya en un museo o archivo, sigue siendo posible sacarlo de la colección. La correspondencia archivada, los documentos de los proyectos, planos, etc., son filtrados y purgados por "científicos archivistas", y los objetos y colecciones se auditan periódicamente por los curadores, para asegurar que cumplen la política de captación del museo y para eliminar las redundancias de las colecciones. Durante la guerra, el Museo de Brighton destruyó colecciones de armas africanas porque no había un espacio de almacenamiento seguro. En otras partes, se han perdido colecciones por distintos motivos: al cambiar la dirección de las instituciones, como en el caso del Museo de Vancouver; al desviarse de su misión original, como en el caso del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, donde las colecciones de los iconos europeos y de las islas del Pacífico fueron transferidas a otro lugar; al cerrarse los museos, como es el caso del East India Company Museum o el Wellcome Historical Museum; y, por último, por las plagas o por una falta de cuidados adecuados. Aún no se ha escrito nada sobre la historia de las cesiones, ventas y transferencias, y el papel de los museos a la hora de disponer del patrimonio sigue siendo, en la mayoría de los casos, un secreto guardado con celo. Dado que el pasado ha estado tan reservado por los criterios generados en el presente, no se puede completar ningún registro de la propiedad cultural material e inmaterial y los intentos de volver a establecer las relaciones entre ellos deben quedarse, en muchos casos, en el terreno de las conjeturas.

Dada su definición arbitraria, aplicación imprecisa y su cualidad de transformarse como un fluido, parece que la cultura inmaterial, igual que sus términos asociados de "cultura" y "patrimonio" suelen interpretarse erró-

neamente (Shelton, 2014). Además, el paso de la UNESCO desde un mero interés por documentar el conocimiento y las prácticas culturales en riesgo de extinción, a intervenir activamente para mantener su vitalidad, parece basarse en unos fundamentos equivocados. Como señala Estévez, si una expresión está viva, no necesita protección; si está a punto de desaparecer, no hay forma de protegerla ([2016] 2019: 130). Es más, debido al presente acelerado y la compresión espaciotemporal en que vivimos, el pasado se ha extendido y proliferado enormemente, haciendo que sea absurdo creer que podemos contener y conservar una parte siquiera apreciable de él. Estas imposibilidades lógicas son un testamento al imaginario borgiano, y en mi opinión demuestran que la UNESCO está muy alejada de las comunidades a las que pretende proteger y las contradicciones inherentes a la contratación de élites mundiales, que se ocupan ante todo de salvaguardar su propio prestigio y estatus, para proteger a las comunidades locales, en muchos casos empobrecidas, por los efectos de un poder globalizante del que las propias élites son una parte crucial. Sin embargo, Estévez encuentra una explicación más convincente para el pensamiento difuso en torno a la cultura inmaterial. A su juicio, la cultura inmaterial no existe como un objeto de consecución para la estabilización, purificación y clasificación, sino como un proceso eternamente cambiante y efímero, del que han sobrevivido ciertos aspectos, no por su resistencia al cambio, sino precisamente porque lo han ido adaptando con el paso del tiempo. Fossilizar la cultura inmaterial o que las autoridades externas la regulen y la administren sería abocarla a quedar convertida en una mera cáscara. Alternativamente, y siempre siguiendo el argumento de Estévez, recombinar la cultura inmaterial con los objetos regeneraría las prácticas sociales y reactivaría sus relaciones sociales concomitantes, incluso en aquellos casos en los que se han extinguido debido a que no gozaban de la pertinencia necesaria o por una falta de diligencia política.

V. El fin de la historia

El espectro del fin de la historia invade los escritos de Estévez, cuando el pasado se acumula en el presente para confundir nuestra idea de secuencia, sucesión, estructuras de eventos, causa y en consecuencia, los criterios para diferenciar entre lo verdadero y lo falso, algo que Estados Unidos ha conseguido optimizar con gran astucia y cinismo. La nostalgia ha convertido la historia y su manifestación presente en una parodia (Estévez, 2004: 14). Cuando la historia se libera de los presupuestos consensuados sobre la verdad, está constituida por fragmentos desconectados y anacrónicos que cualquier persona o grupo de personas pueden combinar y recombinar hasta el infinito, perdemos nuestra identidad común, valores, racionalidad, consenso y certezas que mantienen enteros nuestros mundos construidos. Europa, por primera vez en milenios, vive una contemporaneidad posaristotélica. Esta calamidad posmoderna que, como nuestra crisis económica y política actual demuestra ya nos ha alcanzado, se presenta en la evocación que hace Estévez del dibujo de Klee del ángel de la historia y el comentario de Benjamin al respecto, una figura discordante y desequilibrada contra la que los fuertes vientos apilan los residuos y los detritus del pasado. Sin embargo, como recalca Estévez, es un pasado parcial que se ha organizado y privilegiado para su preservación y ha sido seleccionado por el presente, que nos rodea por todas partes.

La historia y el pasado se reconstruyen y se simulan continuamente, en función de las nociones de tiempo dominantes. Estévez (2004: 17-19) identifica tres conceptualizaciones principales del tiempo en el Occidente moderno: un tiempo social que existía antes de la Revolución Industrial; el tiempo mecánico: adecuarse a él pasó a ser una medida de la actividad productiva dentro del capitalismo; y el tiempo instantáneo, que emergió

con el comienzo de la era de la información. La nostalgia por el pasado solo empezó después de la Revolución Industrial, cuando se crearon evocaciones concretas para simular el deseo de experimentarla en el presente. Las primeras agencias de viaje diferenciaban entre el mundo moderno y el subdesarrollado que lo rodeaba en Europa, África, Oceanía y América, al que atribuía cualidades seleccionadas del pasado. Se usó la misma estrategia para ampliar progresivamente el mercado para experimentar o incluso vivir permanentemente en un pasado que siempre ha sido un país extraño: estilos de construcción vernáculos, comunidades temáticas, copias y miniaturas de monumentos, interiores divididos por periodos, etc. Según Estévez, la nostalgia se extendió desde las clases altas, que echaban de menos el orden social que habían dominado en el pasado, hacia segmentos cada vez más humildes de la población que, aún sin haber perdido la experiencia vivida ni la memoria histórica, seguían sintiendo nostalgia por ese pasado, en concreto, la nostalgia de "paisajes que nunca habíamos visto, de casas que nunca habíamos habitado, de músicas que nunca habíamos oído, de ropas que nunca habíamos vestido" (2004: 14-15). A pesar de que los sociólogos nos advierten de que deberíamos mirar al futuro para alcanzar el progreso, seguimos cada vez más al mercado que nos manipula para hacernos tener nostalgia de un pasado donde no había una amenaza de deterioro ambiental, sobrepoblación, guerras nucleares y la inminente extinción de especies. De hecho, el mercado ofrece un pasado sin ninguna amenaza, porque las dificultades y el sufrimiento del trabajo, la inseguridad social, las guerras imperiales y las flagrantes desigualdades en la vida se han olvidado con el proceso de depuración del pasado. El pasado se vende como un refugio inmutable. Se presenta como una plantilla estable que no cambia sobre la que podemos crear unas historias familiares y nacionales, a diferencia de lo que ocurre en el presente y el futuro, sujetos a fuerzas ocultas o caprichosas. A pesar

de su maleabilidad y su carácter efímero, estamos deseando disfrutar de unas vidas que no son más que unas vidas fabricadas, sencillas y predecibles. La nostalgia en sí misma parece haber surgido al mismo tiempo que el Estado nación moderno y el movimiento romántico. Solo con la diferenciación de la nacionalidad, a través de distintas clasificaciones y tipologías, se inventan las diferencias materiales, artísticas, intelectuales y culturales, y se inscriben en territorios y lugares específicos para transformarse en imágenes para la contemplación, para ser admiradas y para dar forma a nuevas subjetividades. Berger afirma: "Entre la experiencia de vivir una vida normal en este momento en el planeta y las narrativas públicas que se ofrecen para dar un sentido a esa vida, el espacio que queda, ese vacío, es enorme" (2001: 176). Los términos y el enfoque último de los escritos de Berger y Estévez son diferentes, pero ambos reconocen el simulacro deshumanizador; la inevitable falta de sentido y la banalidad de las opciones vitales que se nos ofrecen; la complicidad de los museos y parques patrimoniales y, al mismo tiempo, reconocen que los museos y las colecciones tienen la capacidad de despertar y estimular la curiosidad, aunque sea por unos instantes, y la cualidad de presentar realidades alternativas y esperanza.

La sensación de falta de claridad, indefensión y confusión se extienden aún más cuando la realidad de nuestras instituciones y vidas nos resulta más clara. Al igual que en una historia de Haruki Murakami, por ejemplo en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1994-95), nos vemos superados por una lógica alternativa que acaba con nuestra forma de ser hasta el momento, cuando no podemos seguir sustentando las ficciones que oscurecen los efectos reales de nuestro materialismo; cuando la organización de la sociedad del espectáculo perdió sus poderes persuasivos y nosotros nos quedamos en una oscuridad vacía, frente a frente con

nuestra propia mortalidad. Estévez no necesita repetir las visiones oscuras de Baudrillard, porque están presentes a nuestro alrededor: en las imágenes de los efectos del deterioro ambiental, en la crisis económica; la inseguridad laboral; las crecientes desigualdades de los sistemas educativos y la atención sanitaria; la infantilización de la política en Estados Unidos y Reino Unido y el aumento de gobernantes autoritarios en Rusia, China, Turquía y Filipinas. Sin embargo, la influencia de Baudrillard, y en particular su trabajo sobre los simulacros, se percibe fuertemente en la museología y las prácticas curatoriales de Estévez.

VI. Posicionalidad

La modernidad ha afectado a distintas partes del mundo de formas diferentes, en función de las condiciones históricas y locales, su ritmo y coherencia en el desarrollo y su grado de penetración y transformación de los mercados y las estructuras sociales. Las diferencias en la forma de experimentar la modernidad influyen en la forma en que sus narradores la describen y la comprenden y, a largo plazo, afectará al análisis de su alcance global y su eclipse y la relación con los movimientos de oposición emergentes, que ya están cuestionando esta hegemonía. Reconociendo la importancia de la reflexividad en las ciencias sociales, Estévez basa firmemente sus escritos, exposiciones y formulaciones teóricas en la historia y la política de las islas Canarias, donde vivió y trabajó toda su vida. Su comprensión de la movilización política local de los museos y galerías se basa en primer lugar en la importancia de las Islas en el pensamiento europeo y, especialmente, el español. En España se las ve como una primera fase de la expansión europea y un punto intermedio esencial, donde los galeones que descubrieron el Caribe y América podían abastecerse

para proseguir sus exploraciones hacia el oeste. La insularidad de las Islas con respecto a Europa, los restos de las construcciones y los objetos de una civilización perdida y encontrada allí y la maravilla de la naturaleza, hicieron que se identificaran con las Islas de los Bienaventurados o las Islas Afortunadas, según narraron Virgilio en la *Eneida* y Homero en su *Odisea*, donde vivieron los héroes griegos o, alternativamente, los Campos Elíseos o los Jardines de las Hespérides, las tres hijas de Atlas. Durante buena parte de su historia, la población prehispánica, los guanches, que hoy se cree que están emparentados con los bereberes africanos, fueron ignorados, incluso después del asentamiento de los españoles. Ignoradas también la historia y la etnografía de los colonos quienes, por su marginación no se consideraban lo suficientemente exóticos o pioneros para ser merecedores de estudio o descripciones. En su lugar, la curiosidad de los europeos se centró en la flora, fauna y geología de las Islas, que se estudiaron profusamente y de las cuales se llevaron muestras los museos locales y extranjeros, transformándolas e incorporándolas para establecer la identidad regional única. Estévez argumenta que son diferentes de las colonias americanas y que su historia social, incluido el proceso de criollización, fue ignorada y que las colecciones de historia natural y prehistóricas, que mostraban una naturaleza exótica pura y prístina, fueron las que dominaron las vitrinas de los museos insulares durante mucho tiempo. Durante un largo periodo, esta historia ignora la criollización, la introducción de cultivos nuevos, como el del azúcar, las uvas y las papas y las relaciones sociales que surgen de su producción comercial, así como la historia moderna de las Islas.

Los museos de etnografía e historia natural se modernizaron o se desarrollaron de la nada en los años 70, pero la historia social y económica de las Islas se eliminaron del proceso de formación identitaria. Estévez

ve claramente cómo, sobre todo en las últimas décadas, ahora que hay una mayor concienciación con respecto a la identidad local, a los políticos les ha gustado que los asociaran con la promoción de los museos de historia natural y etnografía, en perjuicio de las galerías de arte, para fomentar el sentimiento de singularidad de las Islas. Sin embargo, a pesar de la indiferencia u hostilidad que manifiestan hacia el arte moderno y contemporáneo, los políticos respaldaron la construcción del Tenerife Espacio de las Artes que se inauguró en 2008. Estévez argumenta que dada la política de identidad de la Isla, no es sorprendente que el gobierno local respalde los museos de historia natural y etnografía, pero también señala que solo un museo que tenga un reconocimiento internacional y que tenga una base de historia del arte puede legitimar y crear nuevos discursos sobre una escuela artística específicamente canaria, lo que también contribuye a la expansión de la identidad local de las artes y da a las Islas un prestigio de modernidad internacional. A pesar de una aparente hostilidad entre las políticas locales y el arte contemporáneo globalizado, ambos son interdependientes: un discurso universalizado de historia del arte legitima a una escuela de pintura local para que fomente la identidad local y la proyección internacional; al mismo tiempo, una historia del arte que proclama su independencia de la política y la economía con vehemencia se enriquece y obtiene instalaciones que le permitirán difundir su autoridad intelectual a través de patrocinios políticos y privados.

A pesar de las diferentes estrategias políticas a las que se han circunscrito las autoridades del arte y la etnografía/historia natural, Estévez respalda una interdisciplinariedad estricta que supere las limitaciones actuales. Desconfía de la tendencia actual de desarrollar redes de museos y apela a una nueva relación entre arte y antropología. Situadas entre las pre-

siones de las instituciones globales y las fuerzas del mercado, por una parte, y la tutela y las maquinaciones de las políticas locales por otro, las redes pocas veces se implementan con éxito o se dotan de los recursos necesarios para ser sostenibles. Lideradas por asociaciones profesionales y organizaciones internacionales como la UNESCO, las redes pueden convertirse fácilmente en canales para codificar, normalizar y homogeneizar las prácticas museísticas. El establecimiento de una museología global, subordinada a las tendencias económicas y políticas que se identifican en el presente trabajo, es la amenaza individual más peligrosa a la que se enfrentan los museos hoy en día. En relación con las islas Canarias, insiste en que no se necesitan más museos, sino mejores recursos y unas visiones más perceptivas. Estévez tiene razón al identificar los museos locales, si están dotados de los recursos necesarios y son políticamente independientes, como incubadoras de distintas formas de comprender y expresar el mundo. Es sorprendente que los orígenes de la museología crítica se establecieran dentro de las prácticas curatoriales de los museos pequeños o medianos, vinculados a menudo a universidades, en la periferia de las culturas y territorios o entre ellos, como son los museos de Tenerife, Neuchâtel, Coimbra y Vancouver, antes de influir en instituciones metropolitanas de tamaño medio, como el Rautenstrauch-Joest Museum, de Colonia, o el Museo Etnográfico de Ginebra. La circulación de expertos y alumnos, así como la apertura de unos museos más grandes, más comprometidos con el sector académico y la crítica, ha contribuido a difundir otros enfoques alternativos que, sin embargo, suelen limitarse a los estilos de gestión y la normalización de las exposiciones. Sin embargo, a pesar de estar expuestos a la manipulación política y su inserción en el mercado del entretenimiento, para Estévez los museos comparten la cualidad esencial de ser heterotopías y es este rango, demostrado ante todo por el Palais de Tokyo de París, con todas sus diferencias, contradicciones,

vacilaciones y elementos simultáneos, el que los dota de sus cualidades potencialmente subversivas.

En la mayor parte de los ensayos y exposiciones del presente volumen se manifiesta una preocupación por la expansión y la creciente racionalización de la lógica que subyace en la producción capitalista hacia partes de la sociedad que antes estaban protegidas financieramente. Los ensayos y descripciones de las exposiciones que se recogen aquí dan cuenta de una museología coherente que rompe con la práctica actual y concibe los museos y las instituciones patrimoniales como entidades que racionalizan y amplían las relaciones sociales dominantes que se reproducen en la producción de mercancías, hacia partes de la sociedad anteriormente no desarrolladas. Para la mayoría de los pueblos del mundo, la mercantilización y el sistema capitalista en el que se basa, han transformado la convivencia y la belleza de la naturaleza en una situación casi infernal. La clave de la museología de Estévez es revelar cómo actúa el sistema para prolongar la cultura de la alienación y el reconocimiento equivocado, y proporcionar una metodología curatorial que exponga las falsedades con las que se nos seduce continuamente.

Bibliografía

- ANDERSON, BENEDICT. 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres y Nueva York, Verso.
- APPADURAI, ARJUN (ed.). 1986. *The Social Life of Things*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BANN, STEPHAN. 1994. *Under the Sign. John Bargrave as Collector, Traveller and Witness*. University of Michigan Press.
- BAUDRILLARD, JEAN. 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis, Telos Press.
- BAUDRILLARD, JEAN. 1983. *In the Shadow of the Silent Majorities*. Nueva York, Semiotext.
- BERGER, JOHN. 2001. *The Shape of a Pocket*. Londres, Bloomsbury.
- BENDIX, REGINA; ADITYA EGGERT y ARNIKA PESELMANN. 2012. *Introduction: Heritage Regimes and the State*. Gottingen; Universitätsverlag Gottingen. Pp. 11-20.
- CLIFFORD, JAMES. 1997. "Travelling Cultures". En James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Harvard University Press. Pp. 17-46.
- DEBORD, GUY. 1994. *The Society of the Spectacle*. Nueva York, Zone Books.
- DESCOLA, PHILIPPE. 2010. *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. París, Somology, Éditions d'Art.
- ECO, UMBERTO. 1986. *Travels in Hyper Reality. Essays*. Nueva York y Londres, Harcourt, Brace Jovanovitch, Publishers.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, FERNANDO. 2010. "Archivo y memoria en el reino de los replicantes". En Fernando Estévez González y Mariano de Santa Ana (eds.),

- Memorias y olvidos del archivo*. Tenerife, Museo de Historia y Antropología de Tenerife. Pp. 31-46.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, FERNANDO (ed.). 2004. *El pasado en el presente*. Tenerife, Museo de Antropología de Tenerife.
- HAINARD, JACQUES; MARC-OLIVIER GONSETH y ROLAND KAEHR. 2002. *Le musée cannibal*. Neuchâtel, Museo de Etnografía.
- KOPYTOFF, IGOR. 1986. "The Cultural Biography of Things". En Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things*. Cambridge, Cambridge University Press.
- PIETZ, WILLIAM. 2007. *Fetish. Towards a Theory of Powerful Things*. Brown University.
- PRATT, MARY LOUISE. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and transculturation*. Londres y Nueva York, Routledge.
- SCHMIDT, ALFRED. 1962. *The Concept of Nature in Marx*. Londres y Nueva York, Verso.
- SHELTON, ANTHONY. 2014. "Re-totalizing Culture. Breathing the Intangible into Museum Practice?". En *Intangible Cultural Heritage. Ethnologies* 36, 1-2: 207-234.
- SHELTON, ANTHONY. 2000. "Museum Ethnography. An Imperial Science". En Elizabeth Hallam y Brian Street (eds.), *Cultural Encounters. Representing 'Otherness'*. Pp. 155-193.
- VIRILIO, PAUL. 1991. *The Lost Dimension*. Nueva York, Semiotext.



**Descongelando cultura.
Alimentación, museos y
representación**



Descongelando cultura. Alimentación, museos y representación

Muchas de las variadas dimensiones sociales y culturales de la alimentación se han incorporado al complejo entramado de las políticas del patrimonio cultural y su presencia, en tanto que patrimonio cultural, se ha incrementado sensiblemente, especialmente en los museos y, en general, en la industria del ocio y el turismo. El alcance de esta presencia, así como sus implicaciones socioculturales —movilización de las identidades étnicas y locales, apertura de nuevos sectores de mercado, orientación de las políticas de gestión del patrimonio cultural, etc.— justifican una mirada más atenta tanto por parte de los investigadores sociales, como de los profesionales involucrados más directamente en el uso y gestión de estos nuevos patrimonios alimentarios. Sin embargo, no contamos con suficientes trabajos generales que proporcionen una visión global de las relaciones entre patrimonio cultural y alimentación y de sus repercu-

siones socioculturales. En cualquier caso, no podemos abordarlas aquí, aunque solo consideráramos sus aspectos más evidentes y generales.

Más restrictivamente, y tomándolo como un caso particular, cabe resaltar el uso de la alimentación en los museos, cómo esta es representada en exposiciones y, en ese contexto, poner de relieve el grado de permeabilidad de los museos respecto a la antropología y sociología de la alimentación. Tres ejemplos de exposiciones donde la alimentación ocupa un papel central servirán para ilustrar cómo distintos museos están introduciendo nuevos planteamientos en museología e incorporando temáticas y orientaciones de las nuevas tendencias en antropología y sociología de la alimentación. Pero previamente son necesarios algunos apuntes en relación con la problemática más general de las políticas de patrimonio cultural, en tanto que no viene siendo fácil compartir concepciones sobre el mismo.

Prácticamente no hay aspecto de la vida social que no tenga ya un tratamiento patrimonial. El patrimonio, o mejor, los patrimonios, no solo se han instalado como unos de los pilares de las políticas culturales de los estados y las administraciones públicas en general, sino que se han convertido en una industria en progresivo desarrollo. De esta creciente importancia es una buena muestra la expansión de la literatura sobre este tema en los últimos tiempos. Han proliferado los debates en torno a las definiciones y alcance de todos estos patrimonios, pero no parece que estemos cerca de lograr un acuerdo general, como bien ha quedado patente en las discusiones sobre las denominaciones de patrimonio etnográfico, etnológico, antropológico o cultural. Más abundante aún dentro de esa literatura es la que se viene dedicando a los aspectos jurídicos de cara a estructurar los marcos legislativos para actuar sobre los distintos

patrimonios y, en un plano más oculto pero no menos relevante, sobre los intereses disciplinares y gremiales sobre quiénes han de gestionarlos.

Desgraciadamente, y considerando que el patrimonio cultural gira alrededor de los usos del pasado en el presente, poca atención se ha dedicado al estudio de la activa presencia del pasado en las sociedades contemporáneas. Desde el funcionalismo hasta el marxismo, las ciencias sociales han proporcionado diferentes modelos sobre los procesos de reproducción de las relaciones sociales del pasado en el presente. Pero hay un importante vacío respecto a cómo las sociedades recuerdan el pasado y a cómo incorporan el pasado en el presente. No obstante, esta problemática está siendo incorporada en diversos estudios sobre los usos del pasado en la sociedad contemporánea (Fowler, 1992; Lowenthal, 1998; Urry, 1996; Walsh, 1992). Siguiendo a estos autores y salvando, por otra parte, sus diferentes posiciones sobre otros temas, se podría considerar la explosión del patrimonio, de los patrimonios, como una manifestación de la nostalgia, entendida esta como una de las características de la condición postmoderna. La nostalgia, en combinación con la rebelión contra el presente, ha desatado el ansia por el pasado. Esto es notorio en el incremento de la sensibilidad estética por los signos y por los objetos y artefactos que posean una pátina de antigüedad, por los viejos lugares y edificios, por la artesanía... y también, por los alimentos tradicionales, por las viejas recetas, por las "cocinas de las abuelas".

Sumariamente, esta tendencia a consumir el pasado tiene, según Urry (1996) varios aspectos destacables. Por una parte, la proliferación de enclaves y lugares especializados en la explotación del patrimonio rural o industrial, que son consumidos principalmente por las clases medias y por el sector servicios. Por otra, que estos espacios o conjuntos patrimo-

niales explotan así uno de los hábitos culturales característicos de estos sectores sociales, el gusto por la restauración y reconstrucción tanto de los lugares rurales como urbanos. Significativamente, en la mayoría de estos enclaves del patrimonio, que funcionan como centros especializados en la comercialización del pasado, la historia académica ha perdido autoridad en beneficio de la presentación básicamente visual y artefactual del patrimonio. Más aún, el patrimonio es recreado no tanto tomando un referente auténtico o real del pasado, como sustentado en ambientes simulados hiperreales, en los que la copia es más "perfecta" que el original que representa. Finalmente, como muchos críticos han observado, estas formas y procedimientos de presentar el patrimonio transmiten inevitablemente una visión conservadora del pasado.

Los efectos de la nostalgia, o de la "fiebre necrófila" en la expresión de Rojek (1995), se dejan sentir, a su vez, en varios niveles. Así, a edificios y lugares que en una determinada área o territorio no habían tenido relevancia histórica, se les reviste con una pátina de antigüedad sobre la que se desarrollan nuevas e importantes actividades económicas. Estas nuevas actividades económicas vienen generando nuevos tipos de empresas dedicadas a la rehabilitación, restauración y gestión de esos lugares y edificios, o bien han propiciado que otras empresas redireccionen capitales, personal y experiencia a este nuevo sector. En este contexto, es especialmente destacable cómo muchas autoridades locales han optado por centrar en el patrimonio cultural buena parte de sus iniciativas turísticas, una estrategia con la que se logra minimizar los conflictos locales ya que, generalmente, las iniciativas que son presentadas como orientadas a la preservación del patrimonio tienen una escasa contestación social. No obstante, finalmente, también es apreciable el considerable aumento de grupos sociales que persiguen la conservación

de "su" historia y de sus particulares memorias, y que ha dado lugar a un sinfín de movimientos y asociaciones más o menos distantes de las instituciones oficiales.

En este contexto, y para complicar más el panorama de los usos sociales del patrimonio, como muchos trabajos han mostrado, hay serias dudas sobre cómo distinguir la historia real del falso patrimonio. Tanto una como otro pueden ser leídos, y de hecho la gente lo lee, de muchas formas diferentes. Incluso en los museos y conjuntos patrimoniales donde esta distinción es, al menos teóricamente, menos ambigua, no hay una lectura uniforme por los distintos visitantes, como fehacientemente lo muestra el hecho del frecuente divorcio entre las expectativas de los conservadores de museos y diseñadores de exposiciones y parques temáticos y las interpretaciones del público. Los usos patrimoniales de la alimentación no escapan a estos condicionantes y debieran ser considerados como un punto de partida para su análisis.

Pero de la expansiva incorporación de la alimentación al patrimonio cultural, nos interesa especialmente su presencia en los museos. Ciertamente, en los museos etnográficos, en los viejos centros de artes y tradiciones populares y en los históricos, la producción de alimentos, los hábitos alimentarios y la cultura material relacionada con la alimentación estuvieron siempre presentes en mayor o menor grado. Sin embargo, esta incorporación ha crecido exponencialmente, apareciendo nuevos museos monográficamente dedicados a algún aspecto de la historia y la etnografía de la alimentación. Museos del vino, del queso, de la panadería, de la confitería... y así prácticamente de todos los productos e industrias de la alimentación. Museos, además, de muy variada naturaleza en cuanto a su titularidad —pública o privada— y a su alcance —locales, comarca-

les, regionales, nacionales—. Paralelamente, nuevas galerías o secciones permanentes, pero, sobre todo, exposiciones dedicadas a la alimentación, se han abierto en museos de carácter general como museos de ciencia y tecnología, históricos y antropológicos.

De esta enorme variedad de museos, con orientaciones y objetivos tan distintos en política cultural, en sus discursos, en sus sistemas expositivos, en sus vinculaciones con el público, es imposible hacer aquí una clasificación y una evaluación comparativa. Pero podemos considerar al menos a los museos antropológicos como particularmente relevantes en este terreno. Sin duda, ha habido importantes renovaciones en los museos de antropología en los últimos años, pero tanto en los más antiguos como en muchos de los de más reciente creación es fácil apreciar aun la persistencia de los viejos discursos y sistemas expositivos.

Desde que Boas insistiera en la contextualización de los objetos en los museos etnográficos y Malinowski criticara la esterilidad científica de los estudios de la tecnología por sí misma, al margen de las relaciones sociales, los estudios de cultura material, de los artefactos, quedaron reducidos al ámbito de los museos, donde pervivieron orientados a las clasificaciones tipológicas. Las consecuencias más notorias para los museos fueron la sacralización de la cultura material, la creencia en que los artefactos podían transmitir por sí mismos sus significados culturales y, finalmente, el divorcio entre los discursos museísticos y la teoría antropológica.

El acercamiento de los últimos años entre la antropología y los museos tiene como una de sus motivaciones principales su reencuentro con los estudios de la cultura material, si bien este acercamiento se puede observar también en las preocupaciones actuales sobre la conexión entre investi-

gación antropológica y educación popular a través de los museos, en la contribución de estos a la teoría estética —en la consideración de los artefactos étnicos como objetos de arte— y, más genéricamente, en la relación de los museos etnográficos con la construcción social de las identidades étnicas y nacionales. Pero, en un sentido más amplio, el reencuentro entre museos y antropología ha propiciado la necesidad de una evaluación en profundidad de su papel y responsabilidad social. La revisión y crítica de los sistemas de representación utilizados en las exposiciones, por medio de los cuales se producen significados a través de las formas en las que los objetos son clasificados y expuestos, han centrado buena parte de la atención de los antropólogos y museólogos.

Las críticas y replanteamientos más recientes han afectado sobremedida al tratamiento de los objetos históricos y etnográficos. Inevitablemente también a toda la cultura material relacionada con la alimentación que, de una forma u otra, tiene dimensiones históricas y etnográficas. Pero es que, además, la ubicuidad de los objetos etnográficos y su carácter muchas veces efímero, plantea serios problemas para su adecuada contextualización museística. De hecho, como claramente muestra Kirshenblatt-Gimblett (1991) no todo lo que antropológicamente se considera relevante puede ser "separado" y reinstalado en los museos, o cuanto menos, supone importantes dificultades tanto logísticas como técnicas e, incluso éticas. Así, por ejemplo, ¿qué ocurre con lo intangible, lo efímero, lo inmóvil o lo animado? Centrándonos solo en la alimentación, muchas de sus dimensiones y aspectos apuntan a estas dificultades. El carácter intangible de los saberes culinarios y su transmisión, lo efímero de las conductas cotidianas y rituales relacionados con la comensalidad y los modales en la mesa. Los inmuebles donde se desarrollan la preparación de los alimentos o donde son consumidos ciertamente se pueden fotografiar o filmar, pero son evi-

dentos los problemas que se derivan de su reinstalación tridimensional en las exposiciones. Dificultades aun mayores se desprenden del uso de animales y plantas, sobre todo si se pretende mostrarlos vivos. Y, obviamente, como muchos vienen ya cuestionando, notorios problemas éticos se desencadenan cuando se recurre a personas para representar prácticas, procesos o costumbres alimentarias. Finalmente, desde distintas perspectivas, los museos se enfrentan con problemas éticos y jurídicos relacionados con los derechos de propiedad intelectual de los conocimientos populares sobre plantas, animales o técnicas de elaboración de productos, como los que claramente se derivan de la problemática de los diferentes productos sujetos a las normativas de las denominaciones de origen (Contreras, 1996; Brush y Stabinsky, 1996).

A partir del análisis de cómo estos problemas se han resuelto tradicionalmente en los museos etnográficos e históricos, se han desarrollado dos tipos de críticas, en lo que se ha dado en llamar las "poéticas" y las "políticas" de las exposiciones (Lidchi, 1997; Stocking, 1985; Vergo, 1993). En otras palabras, por una parte, el análisis de cómo los significados son contruidos y producidos; por otra, el análisis de los discursos museísticos, del poder que estos ejercen y de sus funciones en las distintas formas de apropiación cultural.

Las exposiciones son complejos sistemas de representación en los que se combinan objetos, textos, reconstrucciones, imágenes, sonidos, etc. En ellas, normalmente, se persigue contextualizar y reconstruir la realidad mediante la selección de artefactos que se entienden como representativos. Textos, imágenes y objetos están estructurados en tres niveles diferentes: la presentación, relativa a las técnicas empleadas; la presencia, el tipo de objetos expuestos y sus connotaciones; y finalmente, la

representación, esto es, la manera en que los objetos, en combinación con los textos y contextos, producen significados.

Las exposiciones están compuestas, entonces, por un conjunto articulado de artefactos, pero tal combinación es, a su vez y en su conjunto, un artefacto. La descodificación de estos sistemas de representación ha sido una relevante contribución de los estudios semiológicos en los museos, y han dado pie a importantes renovaciones en los modelos expositivos de los últimos años. Paralelamente, la naturaleza ideológica y política de los museos ha sido objeto igualmente de evaluación. La articulación interna de objetos, textos, contextos, imágenes para producir significados, otorga un considerable poder simbólico a los conservadores y diseñadores de museos y exposiciones. Pero junto a este, los museos y sus exposiciones desempeñan un claro papel en la producción de conocimiento social. Las exposiciones son hechos sociales e históricos que implican qué artefactos han de ser coleccionados, dónde, por quién, cuándo y cómo han de ser expuestos. Y estas decisiones no solo están intelectual o científicamente orientadas, sino que están también ideológica y políticamente motivadas. Conocimiento y poder son, entonces, entidades difícilmente separables, de tal modo que el poder simbólico ejercido por los museos está inevitablemente ligado al poder institucional.

En este terreno quizás se presten mejor a una apreciación de las formas de representación de la alimentación aquellos museos y exposiciones en los que la alimentación es presentada como un fenómeno global, o al menos con la pretensión de abarcarla en un sentido amplio. Como es obvio, habría que precisar mínimamente lo que se debiera entender por alimentación en un sentido global. La antropología y la sociología han desarrollado un amplio espectro de problemáticas teóricas y de inves-

tigación que muestran las muy diferentes e intrincadas dimensiones de la alimentación. Pero quizás nos valga para nuestro propósito la idea de sistema alimentario como guía del conjunto de aspectos que, de una u otra forma, debieran estar presentes y servir de referencia en los museos y exposiciones dedicadas a este asunto.

Los diferentes enfoques teóricos en antropología y sociología de la alimentación contemplan más o menos explícitamente este concepto de sistema alimentario o, al menos, la identificación de sus principales componentes. Aquí no interesa tanto destacar cómo estos enfoques teóricos resuelven la articulación de esos componentes (ver, para una revisión sumaria, Bearsdsworht y Keil, 1997) sino, más sencillamente, mostrar que, al margen de sus, a veces, radicales diferencias de interpretación, hay ya suficiente acuerdo en el sentido de que los complejos procesos involucrados en la alimentación pueden y deben ser analizados como un sistema. Y esto, aun solo considerando las dimensiones sociales y culturales, y obviando las más estrictamente biológicas.

Hace algunos años, Jack Goody (1995 [1982]) propuso considerar cinco grandes procesos envueltos en los sistemas alimentarios —crecimiento, almacenamiento, cocción, comida y limpieza— a los que corresponderían, respectivamente, distintas fases —producción, distribución, preparación, consumo y eliminación— y determinadas localizaciones —terrenos agrícolas, graneros y mercados, cocina, mesa y fregadero—. Un modelo más complejo propuso Freekleton y colaboradores (1989), partiendo de los *inputs* proporcionados por la agricultura y la pesca, y por las importaciones y exportaciones de alimentos, en donde los procesadores de alimentos ocupan un lugar central junto a los mercados que suministran los productos alimenticios a los mayoristas y minoristas y estos,

finalmente, a los consumidores. La creciente atención por estos últimos, y más ampliamente por las dinámicas de consumo, ha contribuido a ampliar el alcance del concepto de sistema alimentario. Así, aplicando la teoría general de lo que él mismo denomina "sistemas de provisión", Ben Fine (1996) plantea un modelo del sistema alimentario en el cual no se contemplan unidimensionalmente la producción o el consumo, que tradicionalmente han separado los enfoques de los economistas y nutricionistas respectivamente, sino que más globalmente se integran ambas perspectivas combinando las interrelaciones entre los componentes inorgánicos y orgánicos de la agricultura, la producción y el consumo alimentarios.

Pero, como ya se indicó, no se trata de valorar estas diferentes propuestas para entender el funcionamiento de los sistemas alimentarios, sino destacar que todos sus componentes y conexiones debieran formar parte de las representaciones que los museos hacen de la alimentación. Para ilustrar entonces cómo la alimentación es representada en exposiciones, considerando sus poéticas y políticas así como, por otra parte, el uso que en estas exposiciones se hace de la historia, antropología y sociología de la alimentación, tres casos nos servirán para analizar estas cuestiones.

Los casos elegidos, ciertamente entre otros muchos, son buenos ejemplos de esta progresiva presencia de la alimentación en los museos. Pero, al mismo tiempo, son lo suficientemente distintos en sus objetivos museísticos como para poder apreciar las diferentes soluciones dadas a la representación de la alimentación. Los tres ejemplos son: el Alimentarium, de Vevey, Suiza; la exposición *Food for Thought*, del Museo de la Ciencia de Londres; y la exposición *Alimentación y cultura*, del Museo de Antropología de Tenerife.

El Alimentarium es un gran museo íntegramente dedicado a la alimentación patrocinado por la firma Nestlé. Se trata, por tanto, de un museo de carácter privado respaldado por una de las mayores industrias internacionales de alimentación. *Food for Thought*, por su parte, es una exposición en una sección de uno de los museos públicos más populares del Reino Unido. Finalmente, *Alimentación y cultura* es una exposición temporal en un pequeño museo local de titularidad pública (Cabildo de Tenerife). Son, por tanto, tres casos bien diferenciados en cuanto a su carácter institucional, a su orientación científico-cultural y a sus audiencias. Tienen, sin embargo, un importante elemento en común. En los tres casos, la alimentación es tratada, o pretendidamente tratada, desde una perspectiva que se puede caracterizar como globalizadora y multidisciplinar. Sus objetivos no son presentar la alimentación de una sociedad en particular, de un periodo histórico determinado o destacar monográficamente una temática específica. La alimentación se enfoca explícitamente en tanto que fenómeno biocultural y panhumano, y la utilización de las prácticas y pautas de conducta alimentaria y de artefactos de diferentes culturas o de distintas épocas sirven, en su variedad, para reforzar la idea básica de la alimentación como un universal humano.

Hay dos elementos comunes en el Alimentarium y *Food for Thought*. En los dos casos, las exposiciones están divididas en dos grandes secciones: una "científica" y otra "histórica". El Alimentarium, está dividido de hecho en tres: científica, histórica y etnológica. La parte científica, en estas dos exposiciones, está dedicada a la nutrición humana, desde los requerimientos nutricionales y los procesos metabólicos y fisiológicos hasta datos estadísticos sobre el consumo. Las secciones históricas están preferentemente orientadas a la evolución de la industria alimentaria, donde lógicamente, la presencia de la cultura europea es sobresaliente.

El Alimentarium dedica una sección, la etnológica, a presentar mediante dos ejemplos —Filipinas y África— la variedad mundial de prácticas y conductas alimentarias. Pero, finalmente, la historia de la industria alimentaria adquiere el verdadero protagonismo.

En el de Antropología de Tenerife, la exposición *Alimentación y cultura* presenta un recorrido por distintos aspectos de la alimentación, siguiendo las principales temáticas de antropología y sociología de la alimentación. No hay una sección dedicada explícitamente a la nutrición, y las informaciones nutricionales aparecen solo puntualmente y para ser matizada su importancia en relación con los condicionantes socioculturales que son constantemente destacados. Tampoco existe una sección histórica, sino que artefactos y presentaciones de carácter histórico se utilizan para ilustrar o documentar un determinado tema. Pero, asimismo, no se trata de una exposición sobre la alimentación de los canarios. Las referencias a la historia y etnografía de la alimentación en Canarias, frecuentes, no obstante, a lo largo de la exposición, se emplean también con el objetivo de ilustrar o documentar un tema más general.

En estas exposiciones hay una utilización recurrente de materiales que, desde cierta perspectiva estética, pueden ser considerados como poco "nobles" (plásticos, metacrilatos, cartones...), así como de réplicas e imitaciones. En general, el uso de estos materiales, réplicas e imitaciones producen el efecto contrario al que se obtiene de la muy extendida tendencia de muchos museos a la sacralización de los objetos donde, encerrados en vitrinas, adquieren el valor añadido de objetos únicos transmutándose su naturaleza original hasta llegar a ser contemplados como objetos de arte. No obstante, estos materiales y simulacros están generalmente utilizados en las áreas de presentación de los contenidos

"científicos" de las mencionadas exposiciones. Los diseñadores asumen aquí que la autoridad y prestigio de la ciencia entre el público es tal que no es necesario representarla con objetos auténticos. Al contrario, los objetos auténticos distraerían la atención de los visitantes hacia los objetos y no a lo que realmente importa en estas áreas: generalmente, que los contenidos de la exposición se asientan en una fundamentada base científica o en datos rigurosamente comprobados. En la exposición del Museo de Antropología de Tenerife, sin embargo, el uso de estos materiales está presente en toda la exposición, combinándose continuamente los objetos reales con las imitaciones.

Por el contrario, en las secciones y presentaciones históricas o etnográficas dominan los objetos "auténticos" y "reales", así como las reconstrucciones y simulacros. En estas secciones, las vitrinas acristaladas descontextualizan a los objetos, originalmente banales y cotidianos —un molinillo, una cafetera, una vajilla...— logrando que la separación física y la protección que proporciona el cristal otorguen a los objetos un mayor grado de singularidad. Por el contrario, en las representaciones abiertas —un granero, un comercio, una cocina, un molino— se percibe un proceso de naturalización, a través del cual los objetos parecen representarse a sí mismos. Aquí, las etiquetas y los textos solo proporcionan informaciones adicionales o descriptivas; es el contexto lo que está en primer plano y lo que da sentido a la presentación. Los simulacros, las imitaciones de objetos reales, utilizan estos "trucos" para que inicialmente su presentación no sea cuestionada, para que denote algo real. Luego, mediante fotografías o textos —aunque no siempre— se desvelan los subterfugios utilizados.

Todos estos recursos expositivos revelan cómo estos contextos expositivos, y por extensión las exposiciones mismas, deben ser consideradas

como ficciones, como artefactos. La utilización de objetos auténticos, reconstrucciones —realizadas por el museo siguiendo el diseño de los originales— y simulacros en combinación con los textos, imágenes y sonidos, hacen de las exposiciones complejos sistemas de representación.

De esta manera, las exposiciones expresan la carga de poder simbólico en manos de los museos. Pero este poder, esta autoridad, al menos en muchos casos, está siendo relativizada o matizada por los propios museos, que intentan transmitir al público la relatividad de sus propios discursos y, por tanto, minimizar el poder de su autoridad sobre los visitantes. Sin embargo, estos reconocimientos a la polivocalidad, a la reflexividad, a la existencia de interpretaciones distintas a las del propio museo, aun significando un importante cambio respecto a las formas tradicionales de comunicar conocimiento social a través de las exposiciones, no dejan de ser, en muchos casos, actos de purificación de ese poder simbólico, cuya candidez deja oculto al público el poder institucional que representan. En los ejemplos que hemos considerado, la empresa Nestlé, los patrocinadores del Museo de la Ciencia o el Cabildo de Tenerife.

En definitiva, la progresiva presencia de la alimentación en las políticas del patrimonio cultural, y especialmente en las exposiciones, pone de relieve y reproduce la problemática más general de la representación de las culturas en los museos. Ciertamente, ha habido poco interés de la antropología académica por los museos y por las políticas del patrimonio cultural, aunque en los últimos años hay claras manifestaciones de su incorporación a la agenda de los problemas teóricos relevantes para la disciplina. En cualquier caso, el relativo desinterés de la antropología por los museos y el patrimonio cultural no exime a los profesionales de los museos y a los ligados a la gestión del patrimonio cultural a

estar antropológicamente informados. En el terreno de la alimentación, la antropología puede contribuir decididamente a renovar los discursos de los museos, tanto en la aportación de modelos generales como introduciendo nuevas problemáticas de la alimentación en las sociedades contemporáneas. Por lo demás, esta quizás sea la mejor manera de convencer a la antropología académica de que los museos son un terreno de primer orden para la aplicación y difusión de los estudios bioculturales de las prácticas y conductas alimentarias. Estos pueden ser pasos necesarios para descongelar la cultura en y de los museos.

Referencias bibliográficas

- BEARDSWORHT, ALAN y KEIL, TERESA
1997 *Sociology on the menu: An invitation to the study of food and society*. Londres y Nueva York. Routledge.
- BRUSH, STEPHEN B. y STABINSKY, DOREEN, eds.
1996 *Valuing local knowledge: Indigenous people and intellectual property rights*. Washington. Island Press.
- CONTRERAS, JESÚS, ed.
1996 *Los productos de la tierra en la Europa del Sur*. Monográfico de *Agricultura y Sociedad* 80-81. Madrid. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- FINE, BEN; HEASMAN, MICHAEL y WRIGHT, JUDITH
1996 *Consumption in the age of affluence: The world of food*. Londres y Nueva York. Routledge.
- FOWLER, PETER J.
1992 *The past in contemporary society: Then, now*. Londres y Nueva York. Routledge.
- FRECKLETON, A.M.; GURR, M.I.; RICHARDSON, D.P.; ROLLS, B.A. y WALKER, A.F.
1989 "Public perception and understanding". En Spedding, C.R.W., ed., *The human food chain*. Londres. Elsevier.
- GOODY, JACK
1995 [1982] *Cocina, cuisine y clase. Estudio de sociología comparada*. Barcelona. Gedisa.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA
1991 "Objects of ethnography". En Karp, I. y Lavine, D., eds., *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Washington, D.C. Smithsonian Institution Press.

LIDCHI, HENRIETTA

1997 "The poetics and the politics of exhibiting other cultures". En Hall, S., ed., *Representation: Cultural representations and signifying practices*, pp. 151-208. Londres. Sage-The Open University.

LOWENTHAL, DAVID

1998 [1985] *El pasado es un país extraño*. Madrid. Akal.

ROJEK, CHRIS

1995 *Decentering leisure*. Londres. Sage.

STOCKING, GEORGE W., ed.

1985 *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture. History of Anthropology*, 3. Madison. The University of Wisconsin Press.

URRY, JOHN

1996 "How societies remember the past". En Macdonald, S. y Fyfe, Gordon, eds., *Theorizing museums*, pp. 45-65. Oxford. Blackwell.

VERGO, PETER, ed.

1993 *The new museology*. Londres. Reaktion Books.

WALSH, KEVIN

1992 *The representation of the past: Museums and heritage in the post-modern world*. Londres y Nueva York. Routledge.

Redes de museos: conexiones y enredos



Redes de museos: conexiones y enredos

Las ya muy numerosas redes de museos locales, entre las que tienen una cierta trayectoria y las que viven más bien como declaraciones de intenciones, están demandando un debate más sistemático y en profundidad por parte de los profesionales. La dedicación de estas IX Jornadas de Museología a esta problemática es un claro indicador de que las redes de museos han cobrado entidad entre los más interesados en la gestión y perspectivas de los museos locales. En esa línea, las consideraciones que siguen —resultado, por una parte, de la observación de la dinámica seguida en los últimos años por la Red Insular de Museos de Tenerife (auspiciada por el Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo de Tenerife) y, por otra, del seguimiento de experiencias similares en otros contextos—, pretenden introducir algunas cuestiones en la agenda de los debates sobre redes de museos locales, evitando, sin embargo, circunscribirlas a casos concretos o casuísticas particulares.

Las bondades expresadas en las formulaciones de principios y declaraciones de intenciones en la promoción de las redes de museos esconden muchas veces aspectos muy problemáticos, más allá de los que aparecen como más evidentes en relación a su gestión y mantenimiento. Sin que suponga ni una lista cerrada ni una exposición de prioridades, cabría considerar varios aspectos. En primer lugar, que las redes de museos locales no pueden soslayar dos de las grandes dicotomías que atraviesan a los museos en la actualidad: la encrucijada creada entre lo local y lo global, y la oposición disciplinar/transdisciplinar. La primera remite sobre todo a los problemas sobre el alcance territorial de esas redes, mientras que la segunda afecta a las orientaciones temáticas y disciplinares de los museos. En segundo lugar, no se puede perder de vista que, al igual que los museos tomados individualmente, las redes de museos también forman parte, y de hecho actúan, como un agente de primer orden en el terreno del *revival* identitario de las últimas décadas. En ese sentido, inevitablemente, uno de los problemas de las redes de museos se deriva del ejercicio de tutelaje y control por parte de las instituciones políticas que las patrocinan. En tercer lugar, las redes de museos también están atravesadas, si cabe en mayor medida que cada museo en particular, por los procesos de *macdonaldización* de las industrias turística y del ocio, fenómenos que han terminado por afectar también sobremedida a las instituciones museísticas. Es claro, en este contexto, que, si los profesionales de los museos quieren evitar la desaparición de sus "culturas" museísticas, han de evitar que las redes de museos actúen como mecanismos de uniformización de la gestión y orientación de los museos. En cuarto lugar, y estrechamente vinculado con lo anterior, se ha de considerar que, más allá de los efectos homogeneizadores de la globalización, la aplicación de la misma museografía, resultado a su vez de los mismos planteamientos museológicos, es una de las principales causas

de la "clonación" que en la actualidad caracteriza a muchos museos territorialmente distantes y temáticamente alejados. En ese sentido, es inevitable plantearse en qué medida una museografía cada vez más "universalizada", cada vez más común, no impide el que se supone es uno de los objetivos primarios de las redes de museos como es el de contribuir a la diferenciación y valorización de los patrimonios locales. Finalmente, se plantea la importancia de las iniciativas y políticas de normalización de fondos y colecciones de museos como una de las potencialmente principales misiones de las redes de museos locales.

Desde la unificación de criterios de catalogación de colecciones hasta el préstamo de fondos y exposiciones, pasando por el intercambio de experiencias en la didáctica y la gestión administrativa, los museos siguen arrastrando las ya viejas dificultades para establecer marcos estables de colaboración. Entre las muchas iniciativas desarrolladas en este sentido, en los últimos años han proliferado, en el ámbito local, las propuestas de creación de redes de museos. No es casual que a estas iniciativas de colaboración institucional, en su mayoría impulsadas por las administraciones públicas, se las denomine redes, ni que esta denominación se haya generalizado tan rápidamente. Red es, sin duda, una de las metáforas más recurrentes, tanto en las ciencias como en las humanidades, para caracterizar el mundo contemporáneo. Obviamente, su éxito está relacionado con la popularización de las telecomunicaciones y específicamente de Internet, que han marcado las acepciones dominantes de este término. Lejos de ser una mera cuestión nominalista, el término "red" remite hoy a tantas y tan diferentes acepciones que, de hecho, parten y dan lugar a epistemologías y metodologías abiertamente diferentes (Latour, 1999). El caso es que las más recientes iniciativas de colaboración entre museos locales tienden a denominarse, a configurarse o a organizarse como redes.

No obstante su actual popularidad, la creación de redes de museos locales no ha significado, en un buen número de casos, su implantación de hecho sino que, más bien, ha quedado reducida a una meta, una enumeración de objetivos y, en muchos casos, una mera referencia. Por lo demás, confundiendo las declaraciones de principios con la dinámica real de los museos, entre los entusiastas de las redes de museos locales se habla mucho de las bondades y beneficios de las mismas y poco de sus inconvenientes y potenciales peligros. En esa línea, a lo sumo, el debate queda reducido a las dificultades "técnicas" para su puesta en marcha y para su mantenimiento, obviando los impactos sobre los museos que se adscriben a esas redes.

En primer lugar, en todas las propuestas de redes de museos locales se pueden apreciar dos pares de dicotomías que mediatizan sobremedida su configuración: global-local y disciplinar-transdisciplinar. La primera dicotomía, heredera de otras como centro-periferia, apunta al alcance y organización territorial de las redes. Se parte aquí de la premisa, por lo general no formulada explícitamente, de que las redes de museos locales deben ser una respuesta a la globalización, entendida esta como un peligro para la autonomía y futuro de los museos locales. Las redes de museos se conciben, en este sentido, como mecanismos de resistencia, como una salvaguarda frente a la uniformización. Sin embargo, dado que la creación de las redes de museos locales es impulsada generalmente por las instancias políticas locales, estas redes tienden a ser un reflejo, cuando no una extrapolación, de las organizaciones político-administrativas a las que pertenecen tales instancias, ya sean comunidades autónomas, provincias, islas, comarcas, municipios... Esta dinámica se deriva de la "naturalización" de esas organizaciones político-administrativas, una concepción que, por otra parte, también es asumida por los profesionales de los museos, que las consideran asimismo como dadas e inamovibles. La consecuencia más

notoria de esta "naturalización" es que imposibilita en la práctica la creación de redes de museos locales fuera del marco de las divisiones político-administrativas establecidas. Otros criterios de organización, que pudieran ser más operativos para colaboración entre los museos locales, más allá de su estricta circunscripción territorial, quedan así neutralizados.

Pero a los problemas provocados por su configuración territorial, a las redes de museos locales se le solapan los derivados de su orientación o adscripción temática. Pese a muchas declaraciones de principios sobre la interdisciplinariedad que inspira la creación de las redes, la tendencia parece apuntar a una más o menos radical separación entre los museos de arte y el "resto" y, dentro de la segunda categoría, a una afinidad de los museos "históricos" y "etnográficos". Esto también remite a otra "naturalización", por medio de la cual, los profesionales de los museos aceptan *a priori* que las divisiones del conocimiento académico, en especial la división de las disciplinas universitarias, deben corresponder asimismo a los diferentes tipos de museos. Y al igual que el mimetismo político-administrativo puede impedir la colaboración de los museos locales trascendiendo su marco territorial, el otorgar carta de naturaleza a las divisiones del conocimiento académico como criterio básico para el establecimiento de los museos puede también estar impidiendo, no solo la colaboración entre estos sino, probablemente, la mejora de la oferta museística a escala local. En los últimos años se han venido produciendo, dentro de las ciencias sociales y las humanidades, significativos impulsos hacia la investigación y la enseñanza transdisciplinares; paradójicamente, en los museos estas orientaciones solo han tenido un tímido reflejo.

Por otra parte, en el debate sobre las redes de museos locales no se puede obviar el papel que estas desempeñan en el terreno de las identidades

culturales. Impulsadas y auspiciadas por las instituciones políticas, las redes de museos locales confieren a estas una legitimación ideológica por medio de la cesión de su tradición y prestigio cultural. Ahora bien, esa legitimación está básicamente enlazada a las políticas identitarias locales. Hay un amplio conjunto de trabajos, viejos y nuevos, sobre la interrelación de los museos y la política y, específicamente, sobre el papel que los museos han jugado como depositarios y vehículos de representación de las diferentes culturas nacionales (Boswell y Evans, 1999; Bouquet, 2000; Hallam y Street, 1999). En la posmodernidad se pretende, además, que los museos sirvan también como proyecciones de las culturas locales en el mercado del consumo cultural, del ocio y del turismo. En esa línea, los museos no pueden escapar a las presiones para que actúen como mediadores entre la política, las poblaciones locales y los turistas (Kirshenblatt, 1998). Y así, bajo las condiciones de la globalización, se demanda a los museos que contribuyan al establecimiento de mecanismos de fijación y de sujeción de las poblaciones locales que, de otra manera, escaparían al control de las élites políticas locales (Appadurai, 1996). En esa tesitura, sería cuanto menos ingenuo reducir la problemática de las redes de museos a cuestiones técnico-administrativas, obviando el hecho de que, desde una perspectiva política, las redes son inevitablemente articuladas para una mejor garantía de control político-institucional. Paradójicamente, en una época de identidades híbridas y efímeras, sectores relevantes de las sociedades locales no esperan de sus museos que sean el reflejo del mestizaje, el pluralismo o el multiculturalismo, sino baluartes de las "auténticas" tradiciones culturales locales. Bajo estos presupuestos, es obvio que el tutelaje político es consustancial a los sistemas de redes de museos.

Pero en el contexto de la globalización, con sus reales y ficticias amenazas de uniformización cultural, entre los profesionales de los museos

está creciendo la preocupación por lo que muchos vienen denominando la *dysneyzación* de las ofertas museísticas. Atravesando tipos, naturaleza y alcance temático, es notorio que muchos museos están sucumbiendo a la *macdonaldización* del consumo cultural, en especial bajo el síndrome de los parques temáticos y las más genéricas pero asfixiantes presiones para demostrar su viabilidad económica (Ritzer y Liska, 1997). Y no deja de ser sintomático que, a la par que se les exige que sirvan de plataforma identitaria de las élites locales, estas evalúen a los museos por su rendimiento económico y por "objetivo" criterio del número de visitantes. De tal forma que a los museos se les exige que sean, simultáneamente rentables como los parques temáticos al tiempo que "serios" como instituciones de alta cultura. Pero es ciertamente pretenciosa la aspiración de que una misma institución forme parte de la industria del ocio y el turismo, sea económicamente rentable, sirva de mecanismo de legitimación político-ideológico, sea depositaria del patrimonio cultural y, finalmente, de al menos la apariencia de establecer autónomamente su propia política cultural.

Sin embargo, los peligros de la *dysneyzación* de los museos no residen solo en la generalización de los sistemas de gestión o de la imposición de la rentabilidad económica. Esto, ciertamente, son aspectos de evidente importancia, pero, sin duda, no son especificidades del mundo de los museos. La *dysneyzación*, en tanto que fenómeno de uniformización de las ofertas museísticas a escala internacional y su inserción en las políticas de comercialización de los patrimonios culturales locales, es una cuestión que sobre todo remite a la homogeneización de las culturas expositivas. Así, estos procesos ponen de manifiesto la progresiva desaparición de muchas "culturas" museísticas —en los terrenos de la catalogación de fondos y colecciones, de las museografías, de la gestión administrativa, de las didácticas...—, que sucumben a la estandarización de las exposiciones y de las actividades

museísticas con el objetivo de ganar público mediante una oferta que les resulte familiar y autocomplaciente. Todas esas "culturas" museísticas han sido el resultado de la decantación histórica de muy diferentes tipos de colecciones, de enfoques disciplinares y políticas de representación en los, a su vez, muy distintos contextos territoriales y culturales (Bennett, 1998; Carbonell, 2004; Greenberg et al., 1996). Pero esas "culturas" están dejando paso a la mimesis tanto de las políticas de *marketing* como de las estrategias expositivas. Así, bajo la apariencia de distintividad, que preside los enfoques de muchos museos locales, recurriendo a la exaltación de las particularidades de sus colecciones, se oculta el reiterativo uso de los mismos planteamientos museográficos, de las mismas estructuraciones temáticas y de los mismos recursos expográficos y expositivos. En otros términos, la *macdonaldización* de los museos es un fenómeno tanto de generalización de los sistemas de gestión empresarial y de su orientación al consumo cultural y turístico, como de "clonación" de sus estrategias museográficas y expositivas.

No sorprende, entonces, que esté tan extendida la creencia de que la presentación de las culturas locales —en particular, por medio de una selección de sus específicas culturas materiales— es suficiente por sí misma para contrarrestar la tendencia general a la uniformización cultural. Ciertamente, se muestra lo local como lo diferente, pero se cae poco en la cuenta en el hecho de que para mostrar lo diferente se recurre a los mismos sistemas de representación. Lo que se consigue así es, justamente, el efecto contrario a lo perseguido; esto es, la imitación de los sistemas de representación en los museos locales es, precisamente, la principal causa de que todos parezcan iguales. Así, todas las culturas locales, de hecho alejadas territorialmente y con dinámicas históricas y socioculturales muy diversas, aparecen como compartiendo un "aire de familia". Las culturas rurales, las historias locales,

las temáticas, la estructuración de los discursos y narrativas, todas parecen responder a un mismo patrón. Pero ese patrón no es consecuencia de los paralelismos socioculturales —reales o forzados— sino el resultado del efecto de homogeneización derivado del uso de los mismos tipos de narrativas y discursos expositivos. Por lo tanto, un peligro oculto en las iniciativas de redes de museos locales estriba en la aceptación acrítica de que compartir los mismos sistemas de representación remite solo a un mero intercambio de técnicas y recursos expositivos. Sin embargo, es razonable pensar que, si los museos locales quieren compartir recursos al tiempo que salvaguardar sus particularidades locales y temáticas, la adopción de una museografía "uniformizada" no debiera figurar en la agenda de esa colaboración.

En contra de lo que intuitivamente parece evidente, lo que otorga distintividad a los museos locales no estriba tanto, con ser sin duda relevante, en la exclusividad de sus colecciones como en su capacidad para mostrar estas de forma singular y, por extensión, de la impronta que puedan incorporar a su propia museografía. Si las redes de museos tienen entre sus objetivos servir al pluralismo en la oferta museística, territorial y temática, han de valorar y propiciar las culturas museográficas locales. En esa línea, la imposición de una museografía "universalista" no hará sino acentuar el mimetismo cultural. Por el contrario, los museos locales no tienen por qué seguir circunscritos a presentar lo territorialmente peculiar con arreglo a lo que es apreciado y demandado globalmente —especialmente por la industria turística— sino, más bien, mostrar lo global desde perspectivas que sean local y culturalmente significativas. Es posible que así los museos locales no terminen siendo meros simulacros para turistas, a los que los nativos visiten también como turistas, sino instituciones a las que los turistas acudan porque sean significativas para los locales.

Por último, en los debates sobre las redes de museos, es sin duda una cuestión de primera importancia, la contribución que estas pueden hacer a las políticas de normalización e intercambio de información sobre fondos y colecciones. Aunque entre los que han avanzado en este terreno ya han puesto de manifiesto algunos efectos "perversos" de la normalización de datos, la mayoría de los museos en nuestro contexto sociocultural siquiera se han planteado seriamente incorporarse al proceso de normalización de datos sobre fondos y colecciones.

En este terreno, no disponer de un sistema compartido de intercambio de información sobre los fondos y colecciones sigue impidiendo a los museos disponer de sistemas de gestión más óptimos y eficaces y, al tiempo, merman su cometido de proporcionar al público toda la información pertinente sobre su patrimonio cultural. Las redes de museos locales, y por extensión todas las instituciones vinculadas al patrimonio cultural, se beneficiarían claramente mediante el establecimiento del consenso necesario para compartir protocolos de normalización e intercambio de datos. Diversas iniciativas para establecer estos consensos han mostrado ya las ventajas de la adopción de los sistemas de metadatos para la gestión de los fondos de museos e instituciones del patrimonio cultural (Callery, 2004). Pero, por similares razones que en las consideraciones anteriores, este objetivo no debiera traducirse en la imposición de un igualmente uniformado sistema de gestión de colecciones. Aquí, generalmente, siempre se piensa en programas informáticos que supuestamente dan respuesta a todos los problemas en el manejo de todos los tipos de museos, a toda la variedad de colecciones y a todas las necesidades de catalogación. También en este punto, la supervivencia de las diferentes "culturas" museográficas no es meramente una cuestión de respeto, sino una estrategia para la garantía del pluralismo y la creatividad en los museos. Dicho en términos

más romos, no se trata de imponer los mismos programas informáticos, sino de establecer las plataformas necesarias para que, al margen de los sistemas de gestión que cada museo utilice, el intercambio de información entre museos y su uso público pueda lograrse.

Por demás, aparte de sus beneficios técnico-documentales, las iniciativas de normalización e intercambio de datos entre museos pueden contribuir eficazmente a la real difusión y disfrute público de las colecciones. Los muy nombrados, pero poco implementados, recursos para el control social de la gestión del patrimonio cultural custodiado por los museos tendrían así un importante avance. En esa línea, por tanto, el consenso sobre los sistemas de metadatos relativos a las colecciones de museos no es estrictamente una demanda para una mejor gestión y publicidad, sino una herramienta tanto para la democratización de los usos sociales del patrimonio como para su fiscalización pública. En fin, que en el terreno de la colaboración entre museos hay que desenredar para que las redes puedan efectivamente establecer conexiones.

Referencias bibliográficas

APPADURAI, ARJUN

1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.

BENNETT, TONY

1997 *The Birth of Museum: History, Theory, and Politics*. Londres y Nueva York: Routledge.

BOSWELL, DAVID y EVANS, JESSICA, eds.

1999 *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums*. Londres y Nueva York: Routledge.

BOUQUET, MARY, ed.

2000 *Academic Anthropology and the Museum*. Nueva York y Oxford: Berghahn Books.

CALLERY, BERNADETTE G., ed.

2004 *Collaborative Access to Museum Collection Information: Seeing Through the Walls*. Binghamton: The Harworth Information Press.

CARBONELL, BETINA MESSIAS, ed.

2004 *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishers.

GREENBERG, REESA; FERGUSON, BRUCE W. y NAIRNE, SANDY, eds.

1996 *Thinking about Exhibitions*. Londres y Nueva York: Routledge.

HALLAM, ELIZABETH y STREET, BRIAN V., eds.

1999 *Cultural Encounters: Representing 'Otherness'*. Londres y Nueva York: Routledge.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA

1998 *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley, Los Angeles y Londres: The University of California Press.

LATOUR, BRUNO

2000 "On recalling ANT". En John Law y John Hassard, eds., *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell Publishers.

RITZER, GEORGE y LISKA, ALLAN

1998 "McDisneyzation' and 'Pos-Tourism: Complementary Perspectives on Contemporary Tourism". En Chris Rojek y John Urry, eds., *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*. Londres y Nueva York: Routledge.



**Política, historia del arte y museos.
Una perspectiva anamórfica**



Política, historia del arte y museos. Una perspectiva anamórfica

En los periféricos paisajes de Canarias, la política y la historia del arte aparecen componiendo un cuadro que, mirado de frente, nos proporciona una elocuente representación de la sempiterna disociación entre políticos e historiadores y críticos de arte en el manejo de la cultura. Como fondo figuran los museos en tanto que expresión de las ya viejas desavenencias sobre su orientación y gestión. En ese cuadro, mirado de frente —hay que insistir— los políticos representan lo autóctono, lo canario, mientras que a los críticos e historiadores del arte los vemos declarando su distanciamiento de lo local, esgrimiendo el carácter universal del arte. Esta es, desde luego, una imagen "oficial", de esas que, a fuerza de contemplarla una y otra vez, ha terminado por convertirse en una verdad incontrovertible. Y, así, los políticos figuran conformes a su papel —la defensa de lo propio, de nuestras particularidades, aunque para ello hayan de soportar

alguna impertinencia de los críticos e historiadores del arte—; por su parte, estos mismos, se muestran haciendo suyo el papel de intelectuales independientes de los poderes públicos.

De siempre dada por buena, esta interpretación se ha visto reforzada en las últimas décadas en las Islas por el hecho de estar gobernadas por "nacionalistas", dado que se presupone que lo suyo sería —con arreglo a su ideario político— crear y mantener museos con el único fin de exaltar la historia y la cultura locales. Y se da también por acertada la opinión de que los nacionalistas, miopes respecto a la alta cultura cuando no abiertamente despreciándola, habrían creado y mantenido a regañadientes los museos de arte. Desde la propia historia del arte, y con ella toda la intelectualidad autodefinida como "cosmopolita", no se ha dejado nunca de señalar que la escasa sensibilidad y formación de la clase política local ha sido el principal obstáculo para el desarrollo cultural de las Islas. Esta ha sido, y todos asintiendo, la mirada frontal a este cuadro de la política, la historia del arte y los museos. De igual manera que se nos ha inculcado que "mirar de frente" es una virtud moral, así se nos ha adiestrado que para ver correctamente un cuadro también hay que mirarlo de frente.

Aunque solo fuera como un mero ejercicio exploratorio, se podría ver esta composición desde otro ángulo. Y así, efectivamente, si se le observa desde una perspectiva anamórfica, desde una perspectiva oblicua, la imagen que resulta es bien distinta, acaso inesperadamente reveladora. A diferencia de la mirada frontal, que crea la ilusión de que la imagen vista *re-presenta* algún aspecto de la realidad, pero que, en el fondo, ya lo sabemos, se constituyó modernamente como uno de los principales dispositivos de legitimación política y ética de la Modernidad —especialmente a través de los museos—, la anamórfica, por el contrario, se escapa

al control y a la disciplina de la ortodoxia estética. Desde esta última, el cuadro proporciona otra imagen que permanecía desenfocada por la inercia de la mirada frontal. Bajo este enfoque se puede observar cómo la política necesita los museos, y los necesita bendecidos por la historia del arte, para dotarse de un marchamo de "modernidad", al tiempo que la historia del arte reclama para sí la tarea de dotar de contenidos a los museos para materializar socialmente su poder intelectual. Aquí es importante notar que esos museos no son otros que los museos de arte —y, específicamente, los de arte moderno y contemporáneo—. Contra lo que se nos presenta como evidente, contra lo que se ha sancionado incluso desde la academia, las élites locales obtienen su liderazgo cultural y político entre la población local no tanto a través de los museos arqueológicos, históricos, etnográficos... como de la implantación de museos de arte.

Es precisamente la historia de arte la que, hablando de arte en Canarias, convirtiéndolo en su particular y delimitado objeto de estudio, da carta de naturaleza al "arte canario". Es la universalista disciplina de la historia del arte la que establece la existencia de un "arte canario", y no la proclamación política del mismo. De esta forma, la historia del arte se convierte —papel que desempeña en todo el mundo— en uno de los principales bastiones de la construcción de la nación; en este caso, si se ha de hablar con precisión jurídica, de la "nacionalidad" canaria. Pero, y esto es importancia capital, para que la historia de arte cumpla esta estratégica función ha de presentarse siempre como una disciplina cosmopolita, no atada a los estreñimientos locales. Por paradójico que pudiera parecer, la existencia de un "arte canario" pende siempre de que su historia se analice, se periodice, se evalúe, con arreglo a los criterios de la "internacional" historia del arte.

Ciertamente, los museos nacieron como uno de los dispositivos más eficaces de la propaganda y legitimación de la nación en la Modernidad; como tales fueron exportados al resto de mundo en el mismo paquete que contenía el modelo de Estado y de sociedad civil occidental. En particular, los museos arqueológicos, históricos, etnográficos... desempeñaron el estratégico papel de suministrar las heroicas narrativas de los orígenes y la memoria colectiva de la nación. Pero, pese a esta relevancia, todos ellos fueron subsidiarios respecto de los museos de arte, que fueron los llamados a dotar a la nación de su verdadera personalidad. Su propia proliferación, fuera incluso de las capitales y las grandes ciudades, no hizo sino reforzar históricamente la centralidad de los museos de arte como los principales indicadores de la riqueza y prestigio nacionales. Este mecanismo ha operado también en las Islas pese al fomento, a menudo con estridencia, de los museos de cultura local auspiciados por la política nacionalista. Pero en Canarias, desde luego en lo que parece contra intuitivo, los museos de historia natural, arqueológicos, históricos, etnográficos nacieron y son mantenidos, fundamentalmente, como recursos turísticos —tanto para los extranjeros como para los propios locales, amén, claro está, de ser visita obligada para la cautiva población escolar—. De hecho, en comparación con los de arte, estos museos no dejan de ser combinaciones, muchas veces esperpénticas, de *souvenirs* turísticos y juguetes infantiles. De ahí que, por esta razón, solo los museos de arte proporcionan el necesario marchamo de legitimación cultural a las élites locales, muy especialmente cuando estas adoptan un ideario político nacionalista. Ahora bien, para decirlo una vez más, es la historia del arte la que otorga dicha legitimación y no la mera voluntad política. De tal forma que, si no se cae en la trampa de mirar el cuadro de frente y se adopta, por el contrario, esa otra perspectiva anamórfica, se puede apreciar que la imagen lo que muestra es a la política local y la historia

de arte manteniéndose mutuamente, simbióticamente, sus posiciones de poder en la sociedad insular.

Por lo demás, ese punto de vista anamórfico ofrece un último matiz. En su narcisismo, la historia del arte —internacional, cosmopolita, moderna— cree ver en las élites políticas insulares una palpable muestra de localismo chovinista, consecuencia de la inmadurez cultural que también se le presupone. Sin embargo, todo indica lo contrario. Con sus museos de arte contemporáneo, con sus auditorios y demás dispositivos de “alta cultura”, la élite política de las Islas se legitima dentro y se homologa fuera; con sus museos arqueológicos, históricos y etnográficos ceba de nostalgia a la población local al tiempo que exotiza la cultura local para el consumo turístico. Acorde, entonces, con los tiempos que corren, la élite política canaria dosificando la alta y baja cultura, pero descreída de una y de otra, parece resuelta e inteligentemente instalada en la posmodernidad. Por el contrario, la historia del arte —todavía moderna en plena posmodernidad— y ensimismada en sus pugnas académicas, ha perdido buena parte de su potencialidad crítica. Y así, mirando oblicuamente este cuadro en el que figuran la política y la historia del arte, con los museos como telón de fondo, podemos ver a la clase política sonriendo merecidamente tras haber logrado, como hace muchas décadas expresó el historiador Elías Serra, que el cosmopolitismo formal de los intelectuales insulares no sea otra cosa que un tipismo más.



La mirada turística y lo dado a ver en los museos



La mirada turística y lo dado a ver en los museos

Vivimos en un mundo turístico, un mundo para ser visto, sentido, interpelado, viajado. Hoy todos somos turistas y, bajo el "síndrome turístico", estamos también todos abducidos por el deseo de consumir los lugares y las cosas del pasado. La nostalgia por los viejos tiempos, por las cosas antiguas, que antes solo afectaba a las clases altas está hoy extendida a la toda la sociedad. Este deseo —para muchos la pulsión primaria del turista— está basado en la creencia de que, en la sociedad moderna, se han perdido todas las cosas auténticas, que ya solo pueden ser encontradas en otros lugares distantes y en los objetos auténticos fabricados por otras gentes. Así, todo el turismo parece bascular entre, por un lado, la premisa de que la rutina de la vida cotidiana en la Modernidad es tal que la gente quiere o necesita salirse de ella, siendo el espacio y el tiempo turísticos los que ofrecen esas ansiadas experiencias extraordinarias como compensación a esa rutina y, por otro, en una búsqueda desesperada de la autenticidad.

Pensamos también que el turismo es una consecuencia de estructuras profundas de la condición humana, algo que en otras épocas se manifestó en las peregrinaciones, o que expresa, en términos actuales, antiguas dicotomías y radicales discontinuidades entre lo ordinario y lo extraordinario o lo sagrado y lo profano. Sin embargo, el turismo es un fenómeno distintivamente moderno, por muchas similitudes que se le quieran encontrar con otras culturas viajeras precedentes. Y lo es en tanto constituye un nuevo ordenamiento del mundo y, desde luego, una nueva forma de verlo y consumirlo. Pero en el asunto de cómo se constituyó este sistema global de viajes, esto es, de cómo se logró que culturas antes generalmente sedentarias se convirtieran en culturas viajeras, de cómo se extendió el deseo por conocer otros lugares, permanece una incógnita, a fuerza de tópicos, llena de errores reiterados. ¿Fue porque su vida cotidiana se hizo muy aburrida o fue un mundo en expansión el que lo propició?

Al contrario de lo que es por lo general aceptado, todo este ensamblaje de turistas, agencias de viaje, trenes, barcos, aviones, hoteles, playas, imágenes, cámaras, postales, *souvenirs*, deseos, experiencias... este nuevo ordenamiento del mundo turístico, no nació del tedio y la alienación de la vida cotidiana con el advenimiento de la vida moderna bajo el capitalismo. Curiosamente, los inicios de este sueño del turismo coinciden, por no decir que es consustancial, con el gran periodo de formación de las naciones modernas; no antes, a pesar de los fáciles paralelismos que se establecen con los viajes en las sociedades tradicionales, o más tópicamente con el *Grand Tour*.

Antes de la Modernidad, la idea de una comunidad nacional, de ricos y pobres como ciudadanos iguales, era sencillamente inconcebible. Por lo

general, las clases bajas permanecieron analfabetas, sedentarias y constreñidas al espacio de la aldea o la región, mientras que en la alta cultura la aristocracia cultivaba las artes, las ciencias y contemplaba en su formación los viajes y el latín. Hasta el siglo XIX, la movilidad de la gente era segmentada y jerárquica. Solo la élite era muy móvil, haciendo largas migraciones estacionales, viajes de ocio, de comercio y exploración. Por eso, la admitida continuidad y transición entre el *Grand Tour* de las élites durante el Antiguo Régimen y el turismo moderno, en términos de emulación o imitación social es un notorio error sociológico. *Grand Tour* y turismo fueron dos "mundos" separados, diferentes. El *Grand Tour* fue, estrictamente, una forma de viajar "exclusiva" de las clases gobernantes que formaba parte de su educación y entrenamiento. El viaje entre las clases bajas fue una actividad inimaginable hasta el siglo XIX, cuando por primera vez el viaje se democratiza.

Paralelamente, con el surgimiento de las naciones modernas europeas, nacen también las historias nacionales, las historias naturales de las naciones y las historias de la gente, del pueblo —especialmente el folklore como la expresión auténtica de la legitimidad nacional—, la arquitectura, la música, las artes, la arqueología... nacionales y, genéricamente, los patrimonios nacionales. Y también, lo que es generalmente olvidado, los "lugares" nacionales y el "viaje" por la nación. El entusiasmo nacionalista interpeló a los ahora ciudadanos hacia los nuevos objetos de los discursos y a los nuevos espectáculos de la nación, esto es, las ciudades capitales, los monumentos nacionales, las exposiciones nacionales —esas vitrinas gigantes para exhibir las artes y las industrias nacionales—, los parques nacionales para mostrar la naturaleza y los paisajes nacionales, los museos nacionales para albergar los objetos y tesoros de la nación y exhibir su poder e influencia internacional.

Este fue también el comienzo de la que ahora conocemos por "sociedad del espectáculo", donde este se presenta como la encarnación de la sociedad misma. Entonces, el turismo apareció como parte de la Modernidad, no como una compensación por ella. Nacionalismo y modernidad no reforzaron el contraste entre el mundo de la vida cotidiana y un mundo más allá, un mundo "extra-ordinario". Las búsquedas del turista se apoyan en la falsa creencia de que la tradición y autenticidad son la antítesis de la modernidad, cuando de hecho no son más que sus propias creaciones. Pero el turismo, obviamente, no se constrictó a las fronteras nacionales. Formando parte de la expansión occidental, pronto se comenzó a turisticar el mundo creado por el colonialismo europeo, buscando en los lugares exóticos y en las tradiciones étnicas de los "otros" lo que ya se había perdido en casa. Y así, desde sus comienzos, los pioneros del viaje turístico, como Thomas Cook, no se limitaron a la organización del viaje, sino que su cometido fue mucho más ambicioso: crear y articular el deseo de viajar. Su negocio fue el de la persuasión, abriendo el mundo, interpretando y traduciendo los lugares, produciendo mapas, guías e información.

Finalmente, el turista llegó a convertirse en alguien que viaja, no para ver un lugar, sino para verse a sí mismo viendo ese lugar. Sin embargo, convencido ya de haber perdido la vida y las cosas auténticas, y seducido por la expectativa de encontrarla en otros sitios, el turista no quiere saber nada de los impactos del turismo; quiere disfrutar de las gentes y las cosas de los sitios a los que viaja tal como eran antes de la llegada del turismo. Para lograrlo, para que la nostalgia sea satisfecha, todo tiene que ser reducido a ficción. Pero ahora que todos esos lugares añorados ya no son lo que eran como consecuencia, precisamente, de la demanda turística, esa nostalgia capitalista echa en cara a los

nativos no haber preservado sus culturas en su estado prístino antes de su llegada.

En su afán por consumir imágenes, la mirada turística terminó por apropiarse de todo lo dado a ver en los lugares de destino. De entre los muchos y muy diferentes tipos de imágenes consumidas, la contemplación de los objetos de los museos acaso sea uno de los más recurrentes y complejos.

Pero si el turista es un sujeto moderno, la mirada turística fue, asimismo, una forma de ver, nueva y propia de la Modernidad. Y, a la par, esa nueva forma de ver se corresponde con nuevas formas de exhibición y exposición, conformando un particular "régimen de curiosidad" que permite describir cómo se constituyen las relaciones sujeto-objeto en una época y lugar determinado, y permiten la comprensión cultural de lo que fue visto, de quién está mirando y de cómo lo ve. Estos regímenes de curiosidad han evolucionado en nuestra cultura desde los palacios renacentistas y los gabinetes cuasi-científicos del Barroco a los museos del XIX, esos lugares de exposición que introduce al sujeto en un espacio con pretensiones de totalidad, como los museos universales de arte (Louvre, British Museum, El Prado, Metropolitan), de geología e historia natural, de artes decorativas y de etnología. Frente a todas las anteriores, en la Modernidad se introdujeron nuevas maneras de exponer los objetos, pero esta no fue una característica exclusiva de los museos. En un sentido amplio, este nuevo "complejo de exposición" es compartido por otros dos significativos espacios de la Modernidad: el comercio —en especial, los grandes almacenes— y el interior doméstico —en particular, el salón burgués—. Y el nexo de unión entre estos tres espacios no es otro que el creado por el fetichismo de la mercancía

en la sociedad capitalista, por la fantasmagoría que está en el origen de la sociedad del espectáculo.

Armados con las nuevas tecnologías de la visión y apoyados en rígidos sistemas de clasificación, los museos modernos se convirtieron en poderosas máquinas de representación, en su doble papel de educar a las masas al tiempo que se les proporciona entretenimiento. Y aquí, el mismo deseo del ciudadano moderno por conocer el pasado de la nación coincidió con el deseo del turista por conocer el presente de los "otros" —presente que, dicho con propiedad, no era entendido sino como la expresión viva del propio y desaparecido pasado de Occidente—.

Ciertamente, no podemos volver al pasado, pero podemos recrearlo. Los museos surgieron con el objetivo de reconstruir la historia. Al disponer ordenadamente objetos y artefactos, los museos muestran la historia de la Tierra, de la vida, del hombre, de la civilización. Pero los objetos, tomados como testigos del pasado, no nos dicen nada por sí mismos; han de ser interpretados. Sujetos a la interpretación, ya solo podemos construir con ellos discursos, no sobre su significado original, sino sobre su significado para nosotros.

Separados de su contexto, despojados de su conexión vital con la felicidad y el sufrimiento humanos, los objetos adquieren en los museos una aureola sagrada. Terminan siendo adorados en sus vitrinas de cristal, en sus pedestales, en sus muchas veces lujosas instalaciones. Las exposiciones, aun siendo hechas con rigor y honestidad, no son presentaciones del pasado tal como realmente fue, sino representaciones a la luz del presente.

Los museos y sus exposiciones desempeñan un claro papel en la producción de conocimiento social. Las exposiciones son hechos sociales e históricos, que implican qué artefactos han de ser coleccionados, dónde, por quién, cuándo y cómo han de ser expuestos. Y estas decisiones no solo están intelectual o científicamente orientadas, sino que están ideológica y políticamente motivadas. Conocimiento y poder son, entonces, entidades inseparables.

Sin duda, este poder está siendo relativizado o matizado en los últimos años por los mismos museos, que intentan transmitir al público la relatividad de sus propios discursos y, por tanto, minimizar el poder de su autoridad sobre los visitantes. Sin embargo, estos reconocimientos a la polivocalidad, a la reflexividad, a la existencia de interpretaciones distintas a las del propio museo, aun siendo un importante cambio respecto a las formas tradicionales de comunicar conocimiento social a través de las exposiciones, no dejan de ser, en muchos casos, actos de purificación de ese poder simbólico, cuya candidez deja oculto al público el poder institucional que representan.

Es cierto que los museos nacieron como uno de los dispositivos más eficaces de la propaganda y legitimación de la nación en la Modernidad; como tales fueron exportados al resto del mundo en el mismo paquete que contenía el modelo de Estado y de sociedad civil occidental. En particular, los museos arqueológicos, históricos, etnográficos... desempeñaron el estratégico papel de suministrar las heroicas narrativas de los orígenes y la memoria colectiva de la nación. Pero pese a esta relevancia, todos ellos fueron subsidiarios respecto de los museos de arte, que fueron los llamados a dotar a la nación de su verdadera personalidad. Curiosamente, en las periferias como Canarias, y solo como un aparente contrasentido,

los museos de historia natural, arqueológicos, históricos, etnográficos nacieron y son mantenidos, fundamentalmente, como recursos turísticos —tanto para los extranjeros como para los propios locales, ahora ya todos convertidos en turistas en su propia tierra—.

En cualquier caso, vistos tanto desde el centro como desde la periferia, los museos, acumulando los restos del pasado, son espacios para la exposición de los objetos que han abandonado su estatus de mercancía; son, en ese sentido, contenedores de los desechos del mercado. Disponiendo de lo que originalmente fueron mercancías y singularizándolas como artefactos, el museo crea un sentido estático, osificado, de la historia. Y así, las relaciones sociales, como las que se representan en los museos, no se ponen de manifiesto únicamente con lo que hay, sino también a través de la "presencia" —en tanto que ausencia— de lo que no hay.

El museo se ha asociado con el desarrollo de las formas modernas de coleccionar, gestionar y clasificar, asumidas como intrínsecas a las prácticas científicas de exhibición. Sin embargo, las maneras en que las cosas son dispuestas en la exposición y cómo son vistas, va ligada inevitablemente a la moderna cultura de mercado.

No es el artefacto en sí mismo lo que es dispuesto en el museo; al contrario, son sus asociaciones con el valor de intercambio en el mercado. Al final, en el museo las mercancías devienen en un estatus de artefactos "sin precio" o como obras de arte. Aunque, bien mirado, en el fondo también todo objeto de museo tiene un precio, solo que "muy alto". Pero, como otros espacios de la fantasmagoría en la sociedad del espectáculo el papel del museo es, no obstante, más creativo y ambiguo que lo que se desprende de su condición de ser una parte de la sociedad del espec-

táculo. El museo, esa heterotopía, ese lugar en el que se yuxtaponen múltiples espacios, tanto afirma como niega la sociedad de consumo, un lugar donde el sentido burgués de tiempo monumental se construye sobre esas ruinas, sobre esos desechos de la sociedad de consumo.

Walter Benjamin nos proporcionó un clarividente comentario sobre este *conundrum* de la cultura moderna en el que aparecieron y se desenvuelven los museos.

Hay un cuadro de Klee (1920) —dice Benjamin— que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos descajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas... Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.

Podríamos considerar que, en términos de Benjamin, lo que el ángel ve en las ruinas, en los desechos, delante de él es "un museo". Así, lo dado a ver en los museos son los desechos de las mercancías, lo que ha salido de la circulación del mercado. Con ellos hacemos las representaciones del mundo y de su historia y convertimos su contemplación en uno de los

más genuinos recursos del turismo y de la sociedad del espectáculo. Pero, bajo la fantasmagoría del capitalismo, la ficción que se nos ofrece —la del espectáculo, la del cine, la del museo— no es una imagen falsa de la realidad sino que, más bien, lo que tenemos es una imagen real, solo que de una realidad enteramente falsa. Vivimos en un mundo turístico y en un mundo de imágenes, ambos manifiestamente reales, ubicuos y omnipresentes; tanto, que la “realidad” se está convirtiendo en ese país extraño al que solo vamos de vacaciones.



Paul Klee
Angelus Novus (1920)

**Fantasmagoría, fetichismo, desechos
y lo dado a ver en el museo**



Fantasmagoría, fetichismo, desechos y lo dado a ver en el museo

Los retos a los procedimientos de clasificación y exposición de las ciencias culturales e históricas, que han sido un pilar fundamental en las prácticas curatoriales de Occidente, se han venido generalizando tanto desde la teoría poscolonial y de las críticas indígenas como desde distintos terrenos del conocimiento. Sin duda, como señala Tony Bennett, donde son más apreciables esos desafíos es en la disposición de las relaciones entre objetos y personas dentro del espacio del museo. De hecho, ya hay poco desacuerdo, al menos públicamente, con la opinión de que esas relaciones deben ser reordenadas con vistas a la reconfiguración de lo social en formas culturalmente más plurales. Pero al mismo tiempo, este compromiso compartido se traduce en una variedad real de prácticas y efectos en tanto que los museos se entienden de maneras tan diversas como "zonas de contacto", espacios de

encuentros dialógicos entre las culturas, instrumentos para el impulso de la tolerancia cultural, o como medios para la promoción y la gestión de las identidades de las comunidades diferenciadas.

Que los modos de ver son histórica y socialmente construidos y que están ligados a la constitución de la subjetividad y la objetividad es una posición bien asentada en filosofía y en la historia del arte. Todas las formas de exhibición y exposición están implicadas en lo que Stephen Bann denomina "régimenes de curiosidad": los objetos necesitan ser considerados en un contexto social al tiempo que epistemológico si queremos entender cómo la gente los ve (Bann, 1995). El régimen de curiosidad permite describir cómo se constituyen las relaciones sujeto-objeto en una época y lugar determinado, y abre la comprensión cultural de lo que fue visto y de quién está mirando. Un régimen de curiosidad confiere así una orientación incorporada de los sujetos hacia el mundo de los objetos. Bann reconstruyó la evolución de estos regímenes de curiosidad, desde los palacios renacentistas y los gabinetes cuasi-científicos del Barroco a los tipos de exposición del XIX, que introducen al sujeto en un espacio con pretensiones de totalidad, los museos universales, de arte, de geología e historia natural, de artes decorativas, de etnología. Pero solo en los últimos años se han realizado esfuerzos sistemáticos para poner de relieve el desarrollo paralelo de los museos con la moderna cultura de consumo. Arrancando en buena medida de la relectura de la obra de Walter Benjamin, son destacables las obras de Tony Bennett sobre el "complejo de exposición" (Bennett, 1996), de Didier Maleuvre sobre la dialéctica del museo y del interior de la casa burguesa —a partir de la obra de Balzac— (Maleuvre, 1999), y de Jonathan Crary sobre el espectáculo moderno (Crary, 1999).

Pero en el marco de las culturas del consumo, y en particular en el capitalismo, las mercancías parecen adquirir un carácter fantasmagórico, de ocultamiento de su verdadera naturaleza que es, precisamente, la causa de su fetichización. Considerando que el museo moderno forma parte de esos mismos complejos de exposición-exhibición, quizás sea útil el concepto de fetichismo para explicarnos mejor lo dado a ver en el museo, un elemento básico de lo que, a partir de Guy Debord, conocemos como la sociedad del espectáculo.

El término fetiche emergió en un espacio inestable, paradójico, derivado del comercio en el siglo XVI entre los exploradores portugueses y los pueblos de la costa occidental de África. Los portugueses vieron que las gentes de esos territorios tenían objetos a los que adoraban y que creían que tenían poderes divinos. Algunos de ellos parecían tener valor religioso, otros eran talismanes, otros tenían valor erótico o estético, otros servían para hacer juramentos en contratos comerciales y otros, finalmente, tenían valor económico-comercial. Eran, entonces, una mezcla híbrida de objetos y valores que los portugueses vieron como un *puzzle*, y supusieron que para los africanos cualquier artefacto podría transfigurarse y asumir el estatuto de fetiche a través de su relación con él. Vieron entonces al fetiche como la expresión de una inexplicable arbitrariedad en la asignación del valor a los objetos.

Este estatus paradójico del fetiche continuó con los comerciantes de Europa del Norte que comenzaron a desplazar a los portugueses a partir del XVII. Los comerciantes del norte, protestantes, más sensibles a la crítica de la idolatría, comenzaron a ver los fetiches como algo similar a los ídolos que ellos tanto odiaban en los católicos. Incapaces de situar estos objetos dentro del discurso cristiano de la idolatría, ni de encontrar

el sentido de la propia lógica de los nativos, comenzaron a verlos como una expresión de la irracionalidad y lo absurdo de los africanos, y de su incapacidad para atribuir poder y valor a las cosas de una forma sistemática. A partir de aquí, el fetichismo se entendió como una fuente de error causal asociado a la simplista y primaria atribución de otorgar agencia a las cosas, en particular dándoles poderes mágicos u otras cualidades que no poseen en sí mismos. Este fetichismo ha sido desde entonces, y a lo largo de sus diferentes fases (Pietz, 1985-88), uno de los principales ingredientes del discurso racista sobre el "otro" africano.

Marx partió de los presupuestos de los ilustrados, en particular de De Brosses en su *Del culto de los dioses fetiches*, aceptando que el fetiche demuestra el error de los africanos a la hora de entender los principios de la causalidad, lo que explica que le otorguen poderes mágicos. Sin embargo, Marx dio un giro interpretativo novedoso al ver también el fetichismo asociado al espectáculo fantástico y monstruoso de la alienación del mundo de los objetos, de las mercancías, que conjura el capitalismo. Sobre este carácter ilusorio que el capitalismo utiliza para la creación de valor, se ha basado buena parte de la reflexión contemporánea, marxista y posmarxista, sobre la sociedad de consumo, en las obras de Debord o Baudrillard, y antes también en autores como Adorno o el propio Benjamin. Aquí, el fetichismo es visto como que sujetos y objetos (mercancías) se posicionan de una forma tal que, creando una representación ilusoria del mundo de la producción, sumerge al consumidor en la adoración de cualidades engañosas de los objetos materiales.

El análisis de Marx se basa en la idea del oscurecimiento visual o en la disimulación dentro de una simple y reconocible imagen. Así, el fetichismo surge cuando el valor de una mercancía aparece como algo independiente

del trabajo que las ha producido. El valor de intercambio se muestra como derivado de la cosa en sí misma más que de las relaciones sociales que han hecho posible su producción. Marx entonces recurrió a la religión como una buena analogía para comprender el poder del fetichismo de la mercancía en el capitalismo, en tanto que una forma falsa y primitiva de comprensión del mundo. El propio Marx vio este fetichismo de la mercancía como una forma fantasmal de entretenimiento visual, por lo que no es casual que tomara el tropo de la fantasmagoría para explicar ese carácter ilusorio de la mercancía. La fantasmagoría fue un espectáculo popular a principios del XIX, heredero de la linterna mágica y las sombras chinescas, asociada a la presentación de la figura del fantasma. Consistía en una retroproyección de imágenes fantasmales sobre una pantalla, a veces de humo, colocada en medio de una habitación oscura, alrededor de la que se sentaba la audiencia. Esa técnica, la fantasmagoría, atribuida comúnmente su invención en 1798 al belga Etienne-Gaspar Robertson, conseguía proyectar imágenes que, ocultando el proyector, aparecían como tomando vida al margen de cualquier dispositivo mecánico. La fantasmagoría fue así una de las primeras articulaciones de un nuevo conjunto de relaciones sujeto-objeto (Hetherington, 2007). Constituyó un nuevo espacio, de ilusión, de imagen y espectáculo, en el que el fantasma parece que nos habla; esto es, un mundo en el que la imagen tiene voz, una imagen por tanto muy diferente a la del discurso.

Los museos entraron tempranamente a formar parte de ese mundo del espectáculo visual y de la fantasmagoría y, en consecuencia, de las nuevas formas de ver en la modernidad. Pero lo dado a ver en los museos, tanto para la educación de los locales como para el consumo turístico, es un tipo particular de objetos y artefactos cuyo denominador común es que han sido separados del flujo de la vida ordinaria. Disponiendo de las mercancías a través de su singularización (Kopytoff, 1986), el museo

genera un sentido inmovilista de la historia como monumento. Con esto, el museo pretende negar la posibilidad del flujo incierto del tiempo que es, precisamente, el que opera en el mercado capitalista. Y es en esta operación de separación del flujo del mercado cómo los objetos de museo pierden su condición de mercancía, su valor de intercambio. Los objetos del museo devienen así como desechos del mercado. Sin embargo, lo que es desechado de la mercancía permanece, latente, como una "presencia-ausente", como la presencia de una ausencia (Hetherington, 2007).

Pero las relaciones sociales, como las representadas a través de los objetos de los museos, no son solo puestas de manifiesto con lo que hay, con lo que está expuesto, sino también por medio de la *presencia* de lo que no está, de lo que no se ve en lo expuesto. Lo que hay en un museo es una gran cantidad de artefactos; lo que está ausente *pero como una presencia* es una gran cantidad de mercancías. El museo complementa así a otros espacios de exposición, al comercio —en particular, los grandes almacenes— y a la casa burguesa —especialmente, el salón— en la conformación de la dinámica completa de la sociedad de consumo. Pero es importante señalar que los objetos de museo, en tanto que desechos del mercado, no remiten al almacenamiento de artefactos que no se quieren o para los que no hay espacio sino, por el contrario, a los que están en las vitrinas y bien iluminados. No hay que olvidar que desechar, disponer de algo, es colocarlo a la vista, no apartarlo de ella.

El museo, por otra parte, está asociado al desarrollo de las formas modernas de ver vinculadas a coleccionar, ordenar, gestionar y clasificar, entendidas como centrales en las prácticas científicas de exposición y de exhibición visual. Pero la forma en que las cosas son puestas en exposición y cómo son vistas, su régimen de curiosidad, no puede ser separada

de la distribución espacial, las técnicas de exposición, los recorridos de los visitantes, la distinción entre salas de exposición, almacenes y áreas de estudio, el sentido de autenticidad y el naturalismo en la exhibición de objetos. Varios autores, sobre todo Susan Pearce, han demostrado que, en el siglo XVII, se produce un cambio radical de la orientación de lo raro, lo curioso, lo heteróclito —que había caracterizado a los gabinetes de curiosidades—, hacia la presentación de lo normal y lo regular (Pearce, 1995). Por su parte, Hooper-Greenhill planteó, a partir de la obra de Michel Foucault, que este fue un periodo de transición de la episteme renacentista a la clásica, en el que el conocimiento comenzó a depender de la clasificación a través de la observación y la medición. Los museos, en cualquier caso, en su forma pública en los siglos XVIII y XIX, terminaron por convertirse en una de las más arquetípicas instituciones modernas. En este proceso, como mostró Benedict Anderson, los Estados modernos utilizaron tres tecnologías de poder para controlar a sus súbditos: el censo, el mapa y el museo. Así como los mapas buscan trazar territorios extraños, determinar la propiedad de la tierra en casa y naturalizar el proyecto colonial, así también los museos legitimaron la colonización, al tiempo que contribuyeron a colocar los límites de los estados-nación del siglo XIX en ese país extraño, como lo calificó David Lowenthal, que llamamos pasado. Los museos fueron los depósitos de los mismos materiales que justificaron la posesión de territorio por cada particular nación, y que legitimaron la explotación de los otros a través de las narrativas explícitas e implícitas de sus colecciones y exposiciones.

En el apogeo del coleccionismo, entre 1850 y 1950, los sistemas de clasificación basados en los principios evolutivos desarrollados en la historia natural llegaron a aplicarse a todos los aspectos de la historia y de las

relaciones humanas. Los principios de la evolución se extrapolaron a la sociedad, y con la arqueología y el descubrimiento de la estratigrafía a través de la geología, se añadió la dimensión del tiempo a los sistemas clasificatorios. En este periodo, sostiene Pearce, las "grandes colecciones [...] demostraban el hecho central de que el material organizado es conocimiento, y que el conocimiento es material organizado. Así, la creencia de que la visualización del material, de que el material exhibido crea a la vez el conocimiento y favorece el establecimiento de adecuadas relaciones sociales llegó a convertirse en un aspecto fundamental de la mentalidad europea" (Pearce, 1995).

En otras palabras, el museo fue una institución básica en el periodo moderno porque su noción de conocimiento estuvo basada en "evidencias" materiales y organizado de forma sistemática para legitimar, precisamente, el sistema social que lo desarrolló. La naturaleza enciclopédica de coleccionar (junto con el objetivo de la exhaustividad y la retórica de llenar los espacios vacíos, de establecer los eslabones perdidos) fueron básicos, en tanto que la "colección total" fue un elemento fundamental de la gran narrativa para explicar la supremacía europea. No es casualidad que los museos estatales y sus colecciones surgieran al mismo tiempo que el capitalismo maduro. Una de las funciones importantes del museo en el capitalismo es el papel que desempeñan como un territorio sagrado para los objetos que, de otro modo, serían meros productos del mercado: "Para que sean valiosos —dice Pearce— debe establecerse un punto de referencia reconocido, como representativo de un tipo de cosas o artefactos, que se pueda utilizar para, mediante comparación, evaluar otros materiales. Pero, al mismo tiempo, es necesario que esta referencia, como piedra de toque, se mantenga cuidadosamente separada de la dinámica del mercado y sea preservada así de las amenazas y vaivenes

que este impone a las mercancías y que socavarían fatalmente todo el sistema de valor" (Pearce, 1995).

Esta noción de territorio aparte, de lugar sagrado, junto a las de objetividad, exhaustividad de la clasificación, afán enciclopédico y conservación de las colecciones en fideicomiso para la posteridad, nos remiten de nuevo a las inquietudes sobre las bajas en las colecciones. Las políticas de dar de baja, de disponer de los objetos de la colección, comienzan a ser tenidas por un factor importante dentro de las estrategias para lograr unas colecciones sostenibles. Retrospectivamente, como bien ha señalado Merriman, la tradicional y bien establecida actitud en contra de eliminar objetos de las colecciones se desarrolló sobre la idea original de que los museos albergan formas materiales de las memorias colectivas y que estas proporcionan un registro objetivo en el que se materializan las identidades de comunidades particulares, ya sean mundiales, nacionales o locales. Pero si se toman en cuenta enfoques recientes en historia de las colecciones, o perspectivas como las de la antropología de la memoria, podemos ver que las colecciones no representan sino un registro parcial e idiosincrásico; incluso en las ciencias naturales, donde las colecciones aspiran a la exhaustividad pero que, de hecho, se han formado en buena medida a partir de los intereses individuales de los conservadores.

Parece, entonces, que para comprender mejor lo dado a ver en los museos hay que prestar atención, en primer lugar, a los procesos por los que la cultura fue producida como un reino autónomo para, dejándolo aparte de lo económico y lo social, pudiera actuar como una fuerza de disciplina, educación y perfeccionamiento moral (Bennett, 2005). Como Patrick Joyce ha mostrado, estos procesos tuvieron una clara traducción arquitectónica en la transición de la "ciudad para ser vista" del siglo XVIII

a la ciudad "moral" del siglo XIX, en la que las nuevas instituciones de la cultura —galerías de arte, bibliotecas, museos, salas de conciertos— se separaron de las zonas comerciales y de los barrios marginales con el fin de civilizar, moralizar y ordenar la circulación de los cuerpos dentro de la ciudad. La perspectiva de los museos como "laboratorios cívicos", según los considera Tonny Bennett, apunta de manera similar a cómo, a través de la organización de formas distintivas de la objetualidad, diferentes entidades culturales se separan de otras prácticas sociales de forma duradera, pero solo para ser luego conectadas a lo social en variados programas de gestión y reforma social. Esto se puede apreciar con total claridad en la tradicional separación entre mercado y museo.

Comercio y museo siempre han sido presentados como dos ámbitos separados de la vida social. Sin embargo, están estrechamente unidos en el uso de un mismo dispositivo de presentar y representar las cosas del mundo. Contemplar las cosas tras el cristal entrelaza consumo y placer visual desde el origen mismo de las modernas formas de ver. En los escaparates del comercio y en las vitrinas del museo vemos objetos reclamando nuestra atención, despertando nuestra curiosidad. El cristal es, desde luego, una barrera que nos impide tocar pero pensamos que, aun así, el objeto que vemos está ahí en toda su integridad, completo en toda su significación. Pero, ¿son las vitrinas del museo y los escaparates del comercio realmente transparentes? Unas y otros están llenos de objetos pero también, como "presencias ausentes", repletos con todas nuestras pasiones, aspiraciones y memorias.

El cristal, precisamente por ser transparente pero duro, sólido a la vez, opera como un dispositivo que mediatiza nuestra relación con los objetos. En el escaparate, los objetos se nos aparecen seductoramente,

atrayéndonos por su forma, estilo, color... y, en ese espectáculo, las mercancías parecen adquirir mágicamente su valor. Tras el cristal se oculta así el hecho de que toda mercancía es trabajo humano materializado y de que, por tanto, su valor le viene dado por el tiempo social invertido en su producción. Por su parte, en la vitrina del museo, los objetos son presentados como testimonios del pasado, como monumentos de la historia. Pero lo que aquí permanece oculto es que, de hecho, en otro tiempo fueron también mercancías. Así, tras el cristal, el escaparate y la vitrina están llenos de "presencias ausentes": en uno, la procedencia del valor de las cosas; en la otra, que lo que es exhibido como cultura fue, en su momento, mercancía.

Pero en los escaparates y vitrinas, saturados de esas presencias ausentes, proyectamos pasiones y memorias al tiempo que los propios objetos, al mirarlos, nos interpelan sobre nuestros deseos y recuerdos. Contemplar las cosas tras el cristal y viéndonos a nosotros mismos reflejados en él es como, desde el origen, comercio y museo se entrelazan con las modernas formas de ver, en el más básico lugar de unificación donde nuestra curiosidad es educada, conducida y satisfecha. Contra las apariencias, comercio y museo no han sido dos mundos antagónicos —el mercado y la cultura— sino la mejor expresión del continuo fluir de la vida social de las cosas. Pero no es el artefacto en sí mismo lo que es dispuesto en el museo; al contrario, son sus asociaciones con el valor de intercambio. Es el estatus de mercancía del artefacto lo que en apariencia es dispuesto, mediante la intermediación del museo, en un reino imaginario, preservándolo en un lugar de memoria prístina, como cultura más que como un producto del mercado capitalista. Al final, las mercancías adquieren en el museo un estatus de artefactos "sin precio" o devienen como obras de arte. Pero como otros espacios de la fantasmagoría y el fetiche, el

papel del museo es más creativo y ambiguo que la teoría del fetichismo de la mercancía podría sugerir. El museo, esa heterotopía —como lo veía Foucault—, ese lugar en el que se yuxtaponen múltiples espacios, tanto afirma como niega la sociedad de consumo. El museo, ese lugar donde el sentido burgués del tiempo monumental se construye sobre esas ruinas, sobre esos desechos de la sociedad de consumo, es también el lugar para la continuidad de la vida, de las vidas, de las cosas.

Referencias bibliográficas

ANDERSON, BENEDICT

1993 *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.

BANN, STEPHEN

1995 "Shrines, curiosities, and the rethoric of display". En *Visual culture. Culture beyond the appearances*. Cooke, L. y Wollen, P., eds., pp. 14-29. Seattle: Bay Press.

BENNETT, TONY

1996 "The Exhibitionary Complex". In *Thinking about Exhibitions*. Nairne, S.; Ferguson, B. and Greenberg, R., eds., pp. 81-112. Londres y Nueva York: Routledge.

BENNETT, TONY

2005 "Civic Laboratories: Museums, cultural objecthood and the governance of the social". *Cultural Studies* 19:521-47.

CRARY, JONATHAN

1999 *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, Mass.; Londres: MIT Press.

HETHERINGTON, KEVIN

2007 *Capitalism's eye: cultural spaces of the commodity*. Nueva York y Londres: Routledge.

HOOPER-GREENHILL, EILEAN

1992 *Museums and the shaping of knowledge*. Londres y Nueva York: Routledge.

JOYCE, PATRICK

2003 *The rule of freedom: Liberalism and the modern city*. Londres: Verso.

KOPYTOFF, IGOR

1986 "The cultural biography of things: Commoditization as process". En

The social life of things: Commodities in cultural perspective. Appadurai, A., ed., pp. 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.

MALEUVRE, DIDIER

1999 *Museum memories: history, technology, art.* Stanford: Stanford University Press.

MERRIMAN, NICK

2008 "Museum collections and sustainability". *Cultural Trends* 17:3-21.

PEARCE, SUSAN M.

1995 *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition.* Londres y Nueva York: Routledge.

PIETZ, WILLIAM

1985-88 "The problem of the fetish". *Res* 9:5-17; 13:23-45; 16:105-23.

Conocimiento local, multiculturalismo y patrimonio cultural



Conocimiento local, multiculturalismo y patrimonio cultural

Dentro de la institucionalmente aceptada categorización del patrimonio inmaterial, tal como lo concibe la Unesco, el ámbito denominado "Conocimientos y prácticas relacionados con la naturaleza y el universo" es, si cabe, el de más ambigua definición y el que agrupa el más variado tipo de registros culturales. Esta quizá sea la razón más notoria a la hora de explicar el relativo retraso de su recopilación y catalogación respecto a los otros apartados del patrimonio intangible, como también se le denomina con frecuencia. Este ámbito de los conocimientos y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo tiene un buen número de problemas para delimitar su composición y alcance. Con un poco de flexibilidad a la hora de su demarcación, no habría mucha dificultad en hacer coincidir prácticamente todo a lo que normalmente nos referimos como patrimonio inmaterial en ese ámbito, supuestamente específico y distinguible, si en él se incluyen, como suele requerirse, los saberes,

las técnicas, las competencias, las prácticas y representaciones que las comunidades desarrollan en su interacción con el medio "natural". Más aun si se consideran también propios de este ámbito los modos de pensar el universo que se expresan en el lenguaje y la tradición oral, el sentimiento de apego a un lugar, la memoria, la espiritualidad y la visión del mundo. Y, asimismo, los conocimientos ecológicos tradicionales, los conocimientos sobre la fauna y flora locales, las medicinas tradicionales, las formas de alimentación y la gastronomía, los rituales, las creencias, los ritos de iniciación y las cosmologías. Obviamente, todos ellos están íntimamente vinculados o relacionados en mayor o menor medida con los otros terrenos de ese patrimonio inmaterial.

Estos problemas de delimitación están entonces en la base de que, también en Canarias, este ámbito haya sido el último en ser abordado desde las iniciativas institucionales para su incorporación a los registros de patrimonio cultural. A la par, como igualmente ha sucedido en otros lugares, dada su enorme amplitud y sus variadas dimensiones, también ha tenido una suerte desigual en relación a los esfuerzos de investigación y documentación. Con todo, tras la determinación de la Dirección de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias de elaborar un Atlas del Patrimonio Cultural Inmaterial, se han incorporado en su última fase un conjunto de registros agrupados en esta categoría de "Conocimientos y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo". Ciertamente se trata de una muestra, aun con un sesgo hacia los elementos de cultura culinaria, medicina popular, conocimiento del medio y cosmovisión, pero, en cualquier caso, y más allá del grado de exhaustividad al que se ha podido llegar, la complejidad de este ámbito requiere para su estudio de la adopción de criterios y planteamientos teóricos en relación al conjunto del patrimonio cultural y, más específicamente, del patrimonio inmate-

rial. En esa línea, estas páginas suponen un primer acercamiento a esa problemática que acaso podrán contribuir a una concepción más crítica y reflexiva sobre la naturaleza y el papel del patrimonio cultural en nuestras comunidades.

Aunque con las asumibles diferencias en calidad y profundidad, disponemos en Canarias de un cuantioso repertorio de estudios sobre el conocimiento del medio, las prácticas agrícolas, la gastronomía, la medicina tradicional... realizados desde las diferentes disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades. Sin embargo, pocos de estos terrenos de investigación se han analizado desde la óptica del patrimonio inmaterial. De forma que es difícil encontrar en la literatura académica análisis específicos sobre las dimensiones inmateriales de las prácticas sociales y culturales estudiadas. Esto se ha debido, en gran medida, bien a que los aspectos intangibles de las prácticas sociales no se incluyen en la agenda teórica de enfoques o disciplinas académicas o bien a que, aun teniéndolos en cuenta, parten de una concepción estática y esencialista del patrimonio cultural. Entonces, un primer problema a la hora de enfrentarnos al estudio del conocimiento del medio, de las cosmovisiones, de la medicina popular o de cualquiera de los apartados en los que se quiera subdividir el patrimonio inmaterial, consiste en ser conscientes, más ampliamente, de las concepciones de lo que se entiende por el patrimonio cultural en general.

En la actualidad, a diferencia de lo que ocurría hace unas pocas décadas, proliferan muy diversos tipos de patrimonios. Patrimonio histórico, patrimonio artístico, patrimonio etnológico, patrimonio etnográfico, patrimonio cultural, patrimonio natural, patrimonio inmueble, patrimonio material, patrimonio inmaterial, patrimonio industrial, patrimonio paleon-

tológico, patrimonio genético. No hay ningún segmento o parcela de la actividad social que no tenga hoy un tratamiento patrimonial. Pero de esta expansión de los patrimonios en la sociedad contemporánea, lo primero que es notorio es la arbitrariedad de su clasificación. La Unesco maneja convencionalmente tres listas: Patrimonio tangible —monumentos, edificios o lugares con valores históricos, artísticos, arqueológicos, científicos, etnológicos o antropológicos—; patrimonio natural —las manifestaciones físicas, biológicas o geológicas más sobresalientes, los hábitats de especies de plantas y animales amenazados y áreas de valor científico—; y el patrimonio intangible, antiguamente denominado, con frecuencia de forma peyorativa, folklore. Desde hace unas décadas ya no se trata solo de incluir a las obras maestras sino también a los maestros. El antiguo modelo del folklore apoyaba a estudiosos e instituciones para documentar y preservar un registro de las tradiciones en desaparición; ahora, persigue sostener las tradiciones vivas, aunque en peligro, apoyando las condiciones necesarias para su reproducción cultural. Cultural como el tangible y vivo como el natural, el patrimonio intangible pretende mantener las entidades culturales vivas y no solo registrarlas.

El desarrollo del patrimonio inmaterial fue en paralelo con la aparición de otros neologismos, particularmente el de "primeras naciones" (en sustitución de pueblos del Tercer Mundo) y el de "artes primeras" (en sustitución del arte primitivo), nuevos términos que mantienen las viejas nociones de jerarquía cultural desde las que Occidente ha medido y valorado a las otras culturas, no blancas, no europeas y no cristianas. Estos mismos movimientos coinciden plenamente con la reorganización de los museos en las ciudades metropolitanas para adaptarse a las nuevas situaciones poscoloniales. Sin duda, el ejemplo más significativo ha sido lo ocurrido con los museos de París: la disolución del Museo de Artes Africanas

y de Oceanía y del Museo de Artes y Tradiciones Populares, así como, muy significativamente, la redistribución de las colecciones del Museo del Hombre en el nuevo Museo del Quai Branly —dedicado a las artes y civilizaciones de África, América, Asia y Oceanía—. Y, paralelamente, la creación de Museo de las Civilizaciones de Europa y del Mediterráneo, en Marsella.

Todos estos movimientos coincidieron con los esfuerzos de la Unesco para la salvaguarda del patrimonio intangible. El efecto paradójico del patrimonio intangible, esto es, salvaguardar algo que está vivo, fue de hecho la construcción de algo nuevo, que incluyó un acuerdo internacional sobre el propio concepto de patrimonio intangible, el desarrollo de nuevas políticas culturales, el fomento de inventarios de ese patrimonio inmaterial, el acopio de documentación, la constitución de archivos y centros de investigación... Es decir, salvaguardar requiere un alto grado de cualificación y especialización distinto a las igualmente especializadas cualificaciones requeridas para la realización de un baile o una canción por los actores que la representan. El desarrollo de todos esos acuerdos y convenciones internacionales ha dado lugar a un extenso aparato legislativo, declaraciones sobre derechos y obligaciones, y a un creciente volumen de instrumentos normativos. Expertos y comités son ahora los que hacen recomendaciones, distribuyen recursos, hacen inventarios, examinan y aprueban la inclusión en las listas de registros de patrimonio, en definitiva, son los responsables de la gestión de ese patrimonio.

Esto plantea una de las principales cuestiones sobre el papel del patrimonio en la sociedad contemporánea. La Unesco da a entender que el patrimonio, como tal, existe antes de ser definido o inventariado; es decir, que existe antes y no como una consecuencia de ser, precisamente, defi-

nido por la propia Unesco. Sin embargo, el patrimonio es un particular modo de producción cultural que da a lo que está en peligro o pasado de moda una segunda vida, pero esta vez como una exposición, como una representación de sí mismo. Uno de los criterios a los que se recurre para la designación de una obra maestra del patrimonio intangible es la vitalidad del fenómeno en cuestión. Esto constituye una de las paradojas de las políticas de patrimonio: si algo está verdaderamente vivo no hace falta salvaguardarlo; y si está próximo a desaparecer, la salvaguarda no lo ayudará a sobrevivir. Esto está en estrecha relación con lo que algunos han denominado el reloj del "retroconsumo". Hoy los pasados son más cercanos al presente que hace unas décadas. Esto hace que la vida, acelerada como lo es en la actualidad, se convierta en patrimonio casi al tiempo en que es vivida. Así, la vida, el presente, deviene rápidamente en pasado, ahora transformado en patrimonio. En esa operación, los ciudadanos modernos (a los que se les consideraba como tales en tanto habían roto con la tradición, en tanto no tenían pasado) se han transformado en contemporáneos (los que en el presente se relacionan con su pasado identificándolo como patrimonio).

Como Barbara Kirshenblatt-Gimblett mostró de forma muy elocuente, toda intervención patrimonial, del mismo modo que las presiones de la globalización que se intenta contrarrestar, cambia las relaciones entre la gente. Cambia la forma en que la gente entiende su cultura y a sí misma y, en esa medida, transforma las condiciones fundamentales para la producción cultural. Así, las medidas impulsadas para preservar, conservar, salvaguardar y sostener prácticas culturales particulares están atrapadas entre congelar y dirigir esas prácticas o aceptar la inherentemente procesual y cambiante naturaleza de la cultura. El patrimonio, entonces, produce otra singular paradoja: la posesión de un patrimonio, algo que

ya desapareció o está en vías de desaparición, se ha constituido en una marca de modernidad, que es precisamente la condición de posibilidad de la industria mundial del patrimonio. El patrimonio, pensamos generalmente, siempre está en peligro de desaparición; lo que no parece estar en peligro, en el nombre de su conservación, es el estudio y la gestión del patrimonio. Y es aquí donde la distinción entre tangible e intangible, material e inmaterial, irrumpe en la gestión patrimonial. Tomándola como un *a priori*, como natural, esta distinción justifica ahora la consideración del patrimonio inmaterial como un dominio específico y, por lo tanto, con sus propias dinámicas de estudio, registro, conservación y difusión.

Muchas prácticas sociales —el habla, los rituales...— parecen no tener un sustrato material, pero ninguna conducta social es posible, de hecho, sin el concurso de cosas y artefactos. Solo en el mundo de los objetos cobran sentido las relaciones humanas. A la vez, los objetos carecen de significado si se les separa de sus cambiantes usos históricos, sociales y culturales. Sin duda, le damos sentido a las cosas con las que vivimos, pero son las cosas con las que vivimos las que dan sentido a nuestra vida. La cultura, incluso en sus aspectos más imaginarios, es inconcebible sin la presencia activa de objetos, cosas, artilugios y de los conocimientos para su uso. Los objetos no son meramente un soporte de lo intangible; su propia existencia modula y condiciona toda la vida social. Presentando las conductas sociales sin los objetos que las hacen posible, cosificamos las relaciones sociales; mostrando los objetos al margen de sus usos, idealizamos las cosas. La cultura no está escindida entre tangible e intangible. Objetos, conocimientos y prácticas interactúan y aparecen siempre entrelazados en el desenvolvimiento de las actividades sociales. Parece, entonces, que la división entre patrimonio tangible, natural e intangible y la consecuente creación de listas para

cada uno de ellos descansa en una serie de convenciones, cuando no en la mera arbitrariedad.

El "patrimonio cultural inmaterial", según la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, de 2003, se entiende como "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible".

Pero ese patrimonio intangible se subdivide, a su vez, en diferentes ámbitos, que se entienden como conjuntos más o menos discretos de fenómenos y prácticas sociales: a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales. En Canarias se ha añadido "tradiciones y expresiones musicales", que de hecho entraría en la categoría de "tradiciones y expresiones orales" según la Unesco. Tenemos, por tanto, una clasifica-

ción del patrimonio inmaterial que damos por buena y, en consecuencia, aplicamos a su estudio y gestión. Sin embargo, no nos cuestionamos la naturaleza de esa clasificación ni consideramos el alcance de sus consecuencias. Pero, como con cualquier tipo de clasificación, la del patrimonio inmaterial es igualmente problemática.

La vida humana está llena de sistemas de clasificación. Los humanos somos seres clasificadores, como hace tiempo nos hizo ver Lévi-Strauss. Generalmente, no pensamos en las clasificaciones que conforman la vida cotidiana; las categorías de clasificación se nos aparecen entonces como naturales, incluso mágicas; sencillamente las usamos, pero nunca nos preguntamos ni cuestionamos de dónde provienen ni quién las instaura. Foucault propuso hacer, en primer lugar, una arqueología para encontrar los orígenes de estos sistemas clasificatorios si queremos entender las categorías sociales y su papel central en la constitución del orden social. La primera cuestión aquí es: ¿Cómo las categorías se hacen y se mantienen "invisibles"? ¿Cómo, en el sentido de Durkheim, cobran fuerza material como hechos sociales? La segunda cuestión es que todos los sistemas clasificatorios encierran una agenda ética y moral. Así, cada estándar, cada normalización, valoriza algún punto de vista y, consecuentemente, niega o silencia otros. Esto no es malo en principio; pero hemos de ser conscientes que siempre supone una elección ética y, por lo tanto, potencialmente peligrosa.

Emile Durkheim y Marcel Mauss, que fueron de los primeros en estudiar los sistemas clasificatorios desde las ciencias sociales, ya adelantaron la conclusión de que los sistemas clasificatorios no solo son inexorables e ineludibles, sino inevitablemente jerárquicos. Así, en la antropología ha sido recurrente el uso de sistemas clasificatorios como un dispositivo

para comprender las otras culturas, cuyas categorías han sido básicas en los principios de estructuración de la concepción colonial de Occidente sobre las culturas de los "otros". Entre otras muchas, las distinciones entre sociedades frías y sociedades calientes, primitivos y civilizados, cazadores-recolectores, tribus, jefaturas y estados. Y, particularmente, los sistemas de clasificaciones raciales.

En el terreno del patrimonio cultural, entonces, y aplicando determinados criterios de clasificación, no todos los patrimonios son valorados por igual. Como recurso político y económico, unos son regulados, legislados y conservados, y otros son excluidos, marginados y abandonados. En consecuencia, la ley protege solo lo que previamente se clasifica como patrimonio auténtico. De forma que, en el fondo, no es la gente la que decide cuál es su patrimonio y qué conservar de su pasado; cada vez más son los expertos quienes, clasificándolo y gestionándolo, establecen cuál es el patrimonio de la gente. Pero, de forma más básica, la manera en que clasificamos el patrimonio depende de nuestras ideas acerca de lo que entendemos por cultura.

Espacio y territorio, tiempo y memoria, y cultura e identidad, que han sido, respectivamente, los campos de estudio de la geografía, la historia y la antropología aparecen ahora como conceptos que fluyen de unas disciplinas otras. Esta amalgama no solo afecta a los problemas y objetos de estudio sino que, de forma significativa, es notoria en los intercambios de sus metodologías y técnicas de investigación. Un sobresaliente resultado de esos cambios ha sido la renovación de la teoría cultural. Así, por ejemplo, desde los Estudios Culturales se comenzaron a analizar las distintas formas de representación y las dinámicas del poder social rechazando entender la cultura como un mero reflejo de las estructuras

económicas. Estas nuevas perspectivas siguieron, sin embargo, atrapadas en considerar la cultura como una sustancia, algo que se tiene y, en esa medida, como pudiendo ser descrita y estudiada en unos contornos más o menos precisos.

Pero si se reconoce que la cultura está siempre en continua transformación, como resultado de su inevitable adaptación a las condiciones cambiantes de la vida social, se ha de hablar más en términos de procesos culturales que de rasgos culturales más o menos fijos. En otros términos, no se puede analizar los procesos culturales partiendo de una concepción estática y esencialista de la cultura. Al contrario de lo comúnmente aceptado, no tenemos una cultura, sino que le damos una dimensión cultural a nuestras prácticas sociales. En el fondo, lo que denominamos cultura consiste en establecer una diferencia situada en el tiempo y en el espacio respecto a otras gentes o comunidades. Y esas diferencias son socialmente creadas en las condiciones y circunstancias locales de espacio, tiempo y memoria. El patrimonio cultural remite inevitablemente también a esos procesos en los que pasado, historia y memoria son localmente significativos. En esa medida, el conocimiento local, su naturaleza y usos sociales, ha de considerarse un componente de primer orden en el estudio del patrimonio cultural.

Hay una cierta convergencia en los planteamientos antropológicos más recientes relacionados con el conocimiento local al tratarlo como "una actividad práctica, situada espacial y temporalmente, constituida por una historia de prácticas pasadas y cambiantes". Es decir, que el conocimiento local opera más a través de un conjunto de prácticas que dependiendo de un sistema formal de saberes compartidos al margen del contexto social en el que se desenvuelve. Orientado a la práctica, esta concepción del

conocimiento local se ha planteado desde diferentes orientaciones teóricas y autores tan diferentes como Pierre Bourdieu o Anthony Giddens. Tim Ingold, por otra parte, ha sido uno de los que más han contribuido a estas nuevas perspectivas, afirmando que vivimos en un mundo que no está separado de nosotros, sino siempre estamos inmersos en él. Nuestro conocimiento del mundo, entonces, puede ser descrito como un proceso de adiestramiento, de aprendizaje, involucrado permanentemente en el medio ambiente. Los seres humanos, desde este punto de vista, están arraigados en la naturaleza e inmersos en actos prácticos localizados. Desde ese enfoque, el conocimiento agrícola local, por ejemplo, consiste más en una serie de capacidades de improvisación, particulares a un contexto y a un tiempo, que formando parte de un sistema de conocimiento que los nativos tuvieran como algo abstracto, preciso y permanente sobre el manejo de plantas, animales, y el conjunto de factores medioambientales.

Dependiendo del contexto y de la interacción, los conocimientos locales son históricos. Por lo demás, no están aislados, sino conectados al resto del mundo a través de relaciones de resistencia, adaptación y dominación. Esto tiene importantes implicaciones para el estudio de los conocimientos locales como parte integrante de los patrimonios culturales de las comunidades. Así, el conocimiento local está siempre influido y modulado por sistemas socioeconómicos más amplios, regionales e internacionales, por las fronteras culturales y políticas, y por los procesos de hibridación cultural. Y, por supuesto, también están sometidos ahora a la influencia de las nuevas tecnologías. En consecuencia, el estudio de los conocimientos locales ha de tener en cuenta no solo las dinámicas internas sino también los cambios que se producen en los territorios específicos como consecuencia de la globalización. Por añadidura, hay

que estudiar también qué nuevas formas de pensar y vivir, y qué cambios se producen en las cosmovisiones a partir de la confluencia de lo local y lo global. La cuestión que entonces se plantea aquí es cómo estudiar ese cúmulo de conocimientos locales y cómo se mantienen, cambiando, en esos contextos más globales.

Las técnicas de investigación etnográfica son las herramientas preferidas entre los estudiosos del patrimonio, especialmente dentro del patrimonio inmaterial. La etnografía aparece como la más apropiada si se trata de describir y analizar estos conocimientos locales, por lo general no escritos, transmitidos por tanto fundamentalmente por tradición oral, vistos como altamente idiosincráticos y teniendo que ser recogidos en las más variadas situaciones de la vida cotidiana. Pero, dado que no se trata aquí de entrar en otras controversias, y para decirlo con la mayor claridad, la investigación del patrimonio cultural no solo debe estar etnográficamente orientada sino antropológicamente informada. Es un importante error considerar que para comprender el conocimiento local, para poder considerarlo el eje del patrimonio cultural, basta con el mero refinamiento de nuestras técnicas etnográficas. No se trata, sencillamente, de evitar lo que todo etnógrafo sabe, pero no todos reconocen, sobre las dificultades, errores, falta de habilidad, mala fe, manipulación, mentiras y otras malas artes que con frecuencia enturbian la relación etnógrafonativo, dan al traste con el trabajo de campo y vician nuestras descripciones de las culturas locales. Se trata, más allá de estos, sin duda muy serios problemas, de ser conscientes de las concepciones desde las que estudiamos e interpretamos esos conocimientos locales. El problema no es meramente epistemológico —cómo estudiamos el mundo—, sino ontológico —cómo está conformado el mundo—. En nuestro caso, no estamos ante cuestiones etnográficas, sino ante problemas antropológicos.

Un buen indicador de los errores que se derivan de no considerar la dimensión antropológica en los estudios del patrimonio que privilegia la perspectiva etnográfica es la tendencia al "alocronismo" descrita magistralmente por Johannes Fabian. El principal problema de la comprensión cultural —afirma Fabian— ha sido la inclinación a constituir al "otro" como objeto científico por medio de la negación de su contemporaneidad. Viendo siempre a los "otros" como viviendo no en el presente sino en algún tiempo pasado, inevitablemente tomamos sus conocimientos, sus culturas, sus cosmovisiones como pretéritas, como meros reflejos de lo que nosotros fuimos en otros tiempos. Negarles el presente ha sido hasta ahora la condición necesaria para constituir el objeto de estudio y el cuerpo de conocimientos modernos que denominamos antropología. Un cuerpo de conocimientos nutrido con las descripciones etnográficas que siempre han partido de considerar que ellos, los "otros", son lo que nosotros fuimos y que, por consiguiente, solo nosotros estamos en la privilegiada posición de poder evaluar sus culturas y conocimientos. Desinteresándonos por su vida en el presente, negándosela, los tratamos, de hecho, como muertos vivientes. No los consideramos como lo que son, contemporáneos nuestros, sino que los forzamos a seguir viviendo en el pasado, a estar por tanto fuera del tiempo. Esa tendencia al alocronismo explica los intereses inconscientes de muchos estudiosos de la cultura popular. Por ejemplo, la preocupación por recoger las memorias de los viejos campesinos, ante el temor de que se pierdan para siempre, generalmente no es una preocupación por su cultura viva, sino motivada por el deseo de que recuerden para nosotros lo que nosotros, a partir de nuestras propias concepciones teóricas e ideológicas, estimamos como históricamente apreciable y culturalmente significativo.

Pero donde el alcance del problema de la comprensión cultural se puede apreciar con especial notoriedad es en cómo la dicotomía naturaleza-cultura, tan característica de la modernidad occidental, ha mediatizado la visión de las otras culturas, ha impedido la comprensión de las diferencias culturales y, a la postre, ha obstaculizado el diálogo intercultural. Por lo demás, nuestras concepciones de la naturaleza y la cultura han venido marcando toda la investigación y las políticas del patrimonio. En particular, al ámbito que nos ocupa de los "Conocimientos y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo".

Como se señaló al principio, este apartado del patrimonio inmaterial engloba una enorme variedad de prácticas sociales y múltiples dimensiones culturales, desde los conocimientos del medio y los saberes agrícolas a las cosmovisiones. Pero en un sentido más genérico, todos estos conocimientos y prácticas remiten a las particulares concepciones del mundo de cada cultura. Esto es, a cómo las diferentes culturas establecen los elementos, partes, agentes... que conforman el mundo y cómo resuelven la relación entre esos elementos, partes y agentes. Centrales a esa problemática son los distintos modos de solventar las distinciones entre humano y no humano, y entre la naturaleza y la cultura. Dado que esto es determinante a la hora de señalar las particularidades culturales en este terreno del patrimonio inmaterial, es imprescindible disponer de un marco de referencia sobre las diferentes cosmovisiones y concepciones del mundo. Pero, sobre todo, esto es fundamental para conocer cómo las distintas culturas definen a los "otros", humanos y no humanos. El antropólogo Philippe Descola ha aportado un sugerente marco teórico que puede ser de gran utilidad para el estudio de este ámbito de los conocimientos y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo. Para Descola, podemos distinguir cuatro grandes tipos de

ontologías que, a su vez, conforman las cosmologías, los modelos de relaciones sociales y, finalmente, estructuran la alteridad, las relaciones con los "otros". Desde un punto de vista analítico, sin considerar en principio sus variantes y combinaciones en el terrero etnográfico, esos cuatro grandes tipos de ontologías serían: totemismo, animismo, analogismo y naturalismo. No es posible hacer aquí una presentación amplia de este modelo, a pesar de su relevancia en los actuales debates de la teoría antropológica. Pero sí conviene, siguiendo fundamentalmente a Descola, al menos una breve exposición con el objetivo de mostrar su indudable interés para este ámbito del patrimonio inmaterial.

El totemismo se basa en un sistema clasificatorio que, recurriendo a las diferencias manifiestas entre las plantas y animales, estructura las distinciones entre los grupos sociales humanos. A partir de las diferencias que exhiben en la forma, color, comportamiento..., las plantas y animales son especialmente útiles para establecer y mantener las organizaciones sociales. En otros términos, las diferencias en la naturaleza sirven como modelo para conformar y explicar la estructura social humana a partir de una representación inequívoca de un animal totémico. Así, los individuos pertenecen al clan de jaguar, al del oso o al de la serpiente... A diferencia del totemismo, muchas culturas atribuyen a las plantas y animales un "espíritu" propio y, en esa medida, consideran que con ellos se pueden establecer relaciones del tipo que las personas mantienen entre sí. De igual modo que entre las personas se dan vínculos de amistad, amor, odio, intercambio, enemistad..., así también se pueden iniciar relaciones con esas otras entidades. En esa misma medida, plantas y animales están dotados de atributos como afecto, voluntad, emotividad, al igual que los humanos y, asimismo, de características sociales como jerarquía, parentesco o ética, razón que

permite entender que el antropomorfismo sea sobresaliente en estas sociedades.

En el sentido opuesto al totemismo, que recurre a las plantas y animales para pensar el orden social humano, en el animismo son las categorías sociales (humanas) las que permiten pensar el sistema de relaciones entre los humanos con los otros seres de la naturaleza. Hay algunas implicaciones importantes en estas diferencias entre el totemismo y el animismo. En el primero, el tótem de un grupo, por lo general un animal o planta, pero también un objeto, una sustancia, confiere a todos los seres humanos y no humanos, que son semejantes por el hecho de tener el mismo origen, las mismas características y propiedades físicas y psicológicas. Pero es importante señalar que esas propiedades no son tanto las que caracterizan al animal tótem como especie —jaguar, oso, serpiente—, sino más bien el nombre de una propiedad abstracta atribuida al animal tótem, como ser valiente, justo, agresivo... En el segundo, en el animismo, humanos y no humanos comparten la misma naturaleza y el espíritu que los anima les permite no solo comunicarse entre sí sino que, en tanto tienen esa esencia común, los no humanos se dotan de una existencia social igual que los humanos. Sin embargo, esta igualdad se establece atribuyendo la condición de humanidad a todos los seres y no, el matiz es importante, tomando como referencia a los humanos como especie. En esa medida, humanos y no humanos tienen, cada uno, sus materialidades (cuerpos) específicos y, sin embargo, esencias internas idénticas. Dicho en términos más simples, en el animismo los seres comparten la misma "alma" aun teniendo cuerpos diferentes.

El analogismo es un tercer tipo de ontología propuesto por Descola. En este caso, se asume que las propiedades y alteraciones de determinadas

entidades del mundo influyen, a distancia, en la conducta y destino de los humanos. Así, por ejemplo, en algunas culturas se cree que, en tanto cada humano tiene un doble animal, y que las vicisitudes de ese animal —si sufre una enfermedad, si es herido...—, pueden alterar física y psicológicamente a los humanos, sin mediación de contacto alguno. Hay, además, numerosos ejemplos de analogismo en muy diferentes sociedades. Entre otras, la geomancia y los sistemas de adivinación chinos o, en Europa, la antigua teoría médica que consistía en diagnosticar enfermedades a partir de la similitud entre algunas sustancias naturales y los síntomas o partes del cuerpo humano. La astrología puede igualmente considerarse una modalidad de analogismo.

Al cuarto tipo de ontología Descola la denomina naturalismo, que es el que caracteriza a la moderna cultura occidental. En el naturalismo la naturaleza existe como tal, al margen del azar o de la voluntad humana, y está sometida a leyes de causa y efecto. Pero el naturalismo no está basado exclusivamente en el reconocimiento de la existencia de la naturaleza sino que, al mismo tiempo, establece la existencia de un mundo social en el que se desarrolla la creatividad humana, una creatividad que, junto con otras muchas manifestaciones, está en la base de la diversidad cultural entre las comunidades humanas. Estableciendo la distinción entre esos dos dominios, el de la naturaleza y el de la sociedad y la cultura, la moderna ontología naturalista estableció a su vez una distinción entre los conocimientos de uno y otro dominio, la convencionalmente aceptada división entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias sociales.

Hay radicales diferencias entre el naturalismo y los otros tres tipos de ontologías. Así, el naturalismo puede verse como una inversión de animismo en tanto que en lugar de afirmar una identidad de las almas y una

diferencia de cuerpos, se basa en una similaridad de los cuerpos y una multiplicidad de almas. Lo que separa a los humanos de los no humanos es, precisamente, tener alma (la conciencia, el lenguaje...). Incluso, en esa línea, lo que distingue a los grupos humanos se ha denominado frecuentemente el alma o el espíritu de un pueblo. Sin embargo, es importante hacer notar que a pesar de esta clara separación entre lo humano y no humano que instauro el naturalismo, desde hace tiempo, pero sobre todo desde Darwin, aceptamos, que desde el punto de vista físico, los humanos forman parte de un *continuum* biológico que los emparenta con otros seres no humanos. Por otra parte, el naturalismo da lugar a una cosmología en la que los humanos son agrupados en colectivos diferenciados, a los que comúnmente denominamos culturas, de los que no solo están excluidos los no humanos sino de los que también se marginó a otros que, siendo humanos, se les consideró a lo largo de toda la historia colonial con escasa espiritualidad, sin altura moral, rudimentarios o de costumbres incivilizadas. En consecuencia, se les clasificó, junto a animales y plantas, dentro del dominio de la naturaleza y no en el de la cultura. De esta forma, el naturalismo ha sido un elemento de primer orden en la constitución de la cosmología occidental, en tanto que mecanismo de legitimación de la supremacía occidental. Como, entre otros, también ha señalado Descola, los principios que rigen semejante cosmología son elementales, tan simples en su luminosa evidencia que tendemos a considerarlos como de alcance universal. Así, el naturalismo trata de imponer universalmente la idea de que las fronteras y las propiedades de los grupos humanos se establecen a partir de una discontinuidad radical entre humanos y no humanos. Dicho de otro modo, en el lenguaje de la modernidad, que la cultura extrae sus especificidades de su diferencia con la naturaleza: ella es todo aquello que la otra no es. La nuestra es, entonces, una cosmología antropocéntrica.

Al dar por universales los presupuestos modernos que separan naturaleza y cultura, todas las demás concepciones, todas las demás cosmologías, se evalúan con arreglo a ese patrón, de tal modo que todo lo local va siempre marcado con el prefijo "etno" —etnobiología, etnobotánica, etnozoología, etnofarmacología, etnomedicina— indicando con ello su carácter local y relativo. Así, de hecho, nunca se estudió si todas las demás culturas compartían esa concepción de la naturaleza y la cultura, sino que, sencillamente, la hemos dado por universalmente válida. Sin embargo, desde la actual teoría social se viene cuestionando la validez ontológica de esa dicotomía naturaleza-cultura y criticando sus consecuencias sociopolíticas e ideológicas.

Así, por ejemplo, en una línea de investigación muy afín a la de Descola, el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro ha contribuido también a una revisión radical tanto de la ontología naturalista como a una nueva visión de las cosmologías amerindias que acaso ilustran con especial acento los problemas de la comprensión intercultural a lo largo de todo el periodo colonial y poscolonial. Para Viveiros de Castro la cosmología amerindia imagina un universo poblado por diferentes tipos de seres, humanos y no humanos, cada uno dotado del mismo tipo de alma, es decir, del mismo conjunto de capacidades cognitivas y de voluntades. La posesión de un alma similar implica la posesión de similares conceptos, lo que determina que todos los sujetos ven las cosas de la misma manera. En particular, los individuos de la misma especie se ven como los humanos nos vemos a nosotros mismos, esto es, como seres dotados con la figura y los hábitos humanos, viendo su apariencia corporal y conductual en la misma forma de la cultura humana. Lo que cambia cuando se pasa de una especie a otra es solo lo que Viveiros de Castro denomina el referente material. Por ejemplo, allí donde un humano ve un jaguar sorbiendo la sangre de su

víctima —comenta Viveiros—, el jaguar se ve a sí mismo como tomando una rica cerveza de mandioca; de igual modo, allí donde el hombre ve una serpiente a punto de atacarle, la serpiente ve un succulento tapir al que se apresta a morder. Tal diferencia de perspectiva no es una pluralidad de puntos de vista de un único mundo, sino un punto de vista singular de diferentes mundos. De ahí que, donde en nuestra ontología moderna se parte de una unidad de la naturaleza y de una pluralidad de las culturas (multiculturalismo), la concepción amerindia supone una unidad espiritual y una diversidad corporal. O, en otros términos, una cultura, múltiples naturalezas. En este sentido, la cosmología amerindia no es un relativismo cultural, sino un relativismo objetivo o natural, un multinaturalismo. Nuestra propia etnoantropología es uninaturalista y multiculturalista; la amerindia, por el contrario, es uniculturalista y multinaturalista.

El problema para el perspectivismo indígena —tal como lo denomina Viveiros de Castro— no es por tanto el del descubrimiento de un referente común (por ejemplo, el planeta Venus) de dos representaciones (por ejemplo, el "lucero del alba" —estrella de la mañana— y el "lucero vespertino" —estrella de la tarde— o la "estrella", la "seña verdadera" o el "planeto", como se denomina en Canarias, especialmente en la isla de Fuerteventura). Por el contrario, esto hace explícita la equivocación en imaginar que cuando el jaguar dice "cerveza de mandioca" él se está refiriendo a la misma cosa que nosotros (una sabrosa y nutritiva bebida). En otros términos, el perspectivismo supone una constante epistemología y variables ontologías, la misma representación y diferentes objetos, un único significado y múltiples referentes.

Aparte de otras cuestiones epistemológicas y ontológicas, el perspectivismo nos coloca de pleno en el problema de la traducción cultural y,

por lo tanto, en la cuestión de la comprensión de las otras culturas. A la hora de explicar la diversidad de sujetos, el perspectivismo amerindio se sitúa en el plano del cuerpo, mientras que el naturalismo moderno se coloca en el plano del espíritu. Para los europeos, el diacrítico ontológico es el alma (a su llegada a América se preguntaron ¿son los indios humanos o animales?). Para los indios, por el contrario, el diacrítico es el cuerpo (su pregunta fue ¿son los europeos humanos o espíritus?). Los europeos nunca dudaron que los indios tuvieran cuerpos; después de todo, todos los animales lo tienen. En cambio, los indios nunca dudaron que los europeos tuvieran alma; para ellos, de hecho, todos los animales y espíritus también la tienen. El etnocentrismo de los europeos consistió en dudar si otros cuerpos tienen la misma alma (mente) que ellos. El etnocentrismo de los indios, por el contrario, consistió en dudar si otras almas tienen los mismos cuerpos.

Esta breve exposición, a partir de Descola y Viveiros de Castro, no supone siquiera una síntesis de los actuales debates sobre los diferentes tipos de ontologías. Su objetivo, menos ambicioso, ha sido enfatizar la importancia que tienen los presupuestos ontológicos desde los que se realizan los estudios del patrimonio cultural inmaterial, que son decisivos a la hora de documentar, analizar y valorar lo que se considera culturalmente significativo en las comunidades locales y, en este caso, dentro de los conocimientos y las prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo. El éxito en estas tareas depende de una acertada comprensión de las ontologías localmente arraigadas que modulan las relaciones de los humanos y los no humanos en unas determinadas coordenadas espacio-temporales. En la actualidad, desde diferentes frentes y perspectivas teóricas, el naturalismo está siendo seriamente impugnado. No sabemos qué cosmovisiones prevalecerán en el futuro, pero en un mundo

cada vez más caracterizado por la mezcla y la hibridación, la tendencia parece orientarse hacia su recomposición según los diferentes espacios y contextos locales.

En este terreno de los conocimientos y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo, y en general en las políticas de investigación y gestión del patrimonio, si no queremos convertir la cultura popular en mera excrecencia del pasado, si tampoco queremos apropiarnos de la cultura popular a fin de que pueda ser comercializada como producto turístico y si lo que queremos, por el contrario, es reconocer la capacidad creativa y las complejas formas en las que las comunidades locales se adaptan y resisten a las tendencias, a la uniformización cultural, entonces nuestros estudios de la cultura popular, nuestras clasificaciones, han de estar etnográficamente orientadas y antropológicamente informadas. Quizás esa sea también una vía para construir perspectivas de la cultura popular menos etnocéntricas y arrogantes y más social y éticamente comprometidas.

Referencias bibliográficas

- BLASER, MARIO: "Ontology and indigeneity: on the political ontology of heterogeneous assemblages", *Cultural Geographies*, vol. 21, 2014, pp. 49-56.
- ESCOBAR, ARTURO: "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2000, p. 246.
- DESCOLA, PHILIPPE: *Más allá de la naturaleza y la cultura*. Amorrortu, Buenos Aires-Madrid, 2012.
- FABIAN, JOHANNES: *Time and the other: how anthropology makes its object*. Columbia University Press, Nueva York, 2002 (1983).
- INGOLD, TIM: "Bindings against boundaries: entanglements of life in an open world", *Environment and Planning A*, vol. 40, 2008, pp. 1796-1810.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA: "Theorizing heritage", *Ethnomusicology*, vol. 39, 1995, pp. 367-380.
- LATOUR, BRUNO: "Perspectivism: 'type' or 'bomb'", *Anthropology Today*, vol. 25, 2009, pp. 1-2.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO: *Metafísicas caníbales*. Melusina, Madrid, 2010.

**El futuro ya pasó,
el presente está por venir.
Heterotopía y modernidad paradójica
en los museos de Canarias**



**El futuro ya pasó, el presente está por venir.
Heterotopía y modernidad paradójica
en los museos de Canarias**

Los museos, a pesar de que son instituciones dedicadas al pasado, siempre han tenido una gran preocupación por su futuro. El pasado, lógicamente, no tiene nada que ver con lo que pasó, sino con cómo lo que pasó construye el presente y el futuro. Los museos no están para preservar el pasado tal como fue, sino para presentarlo tal cómo lo vemos desde el presente. Después de su época gloriosa desempeñando este papel y siendo una de las instituciones más genuinas de la modernidad, los museos han vivido una fase convulsiva respecto a su relevancia social. Para unos, son ya una antigualla anquilosada en los viejos patrones culturales, que han dejado de responder a la configuración de nuestra actual condición posmoderna. Para otros, los museos están asumiendo, como lo han hecho siempre, los nuevos retos de las grandes transformacio-

nes económicas y socioculturales contemporáneas, y reconduciendo, por tanto, su papel, orientación y fines en esta era de la globalización. Los museos, en cualquier caso, están en crisis, buscando nuevas identidades, nuevos compromisos sociales. Sin embargo, hoy hay más museos que nunca, se abren museos de todo tipo y en todos sitios y, lo que es más significativo, buena parte de la cultura y el patrimonio están siendo sistemáticamente musealizados. En otros términos, el pasado está por todas partes en esta época entregada a la comercialización de la nostalgia.

Más recientemente, mientras unos estaban debatiendo sobre las promesas que traía la posmodernidad con respecto al futuro, Hermann Lübbe definió lo que dio en llamar la "musealización" como un aspecto central de la cambiante sensibilidad temporal de nuestra época, y demostró que este fenómeno ya no estaba ligado a la institución museal en su sentido estricto, sino que se había infiltrado en todos los ámbitos de la vida cotidiana. El argumento de Lübbe es que cuanto más prevalece el presente del capitalismo consumista, cuanto más absorbe el tiempo pasado y el porvenir, tanto más débil es el asidero que el presente nos proporciona y tanto más frágil es la estabilidad e identidad que ofrece a los sujetos contemporáneos. Pero, como ha mostrado Andreas Huyssen, "la creencia conservadora de que la musealización cultural puede brindar una compensación para los estragos causados por la modernización acelerada en el mundo social es demasiado simple y demasiado ideológica". De hecho, una característica de la cultura contemporánea es que la supuesta seguridad que ofrece el pasado está siendo erosionada de forma permanente por la misma industria cultural. En ella, la propia tendencia a la musealización está atravesada por la creciente y acelerada propagación de imágenes, espectáculos y eventos. De forma que los museos, a pesar de su proliferación, no pueden asegurar esa ansiada estabilidad cultural a largo plazo.

O sea, que nuestros museos están insertos en esas dinámicas de las sociedades contemporáneas, atravesadas por las adaptaciones, fricciones, conflictos y negociaciones entre las tendencias a la uniformización cultural en los comportamientos sociales y en las pautas de consumo, y las resistencias locales a perder sus identidades colectivas. Nuestros museos son también, por tanto, el resultado de las particulares concreciones locales de lo que podríamos llamar la museología estándar internacional. Pero si pensamos que nuestros museos son una mera aplicación, más o menos exitosa a escala local, de esa museología, creo que perderemos de vista buena parte de los elementos de análisis que nos permitirían entender mejor qué museos tenemos, por qué tenemos estos museos y no otros y, si nos animamos, también a pensar qué museos nos gustaría tener.

Para este objetivo creo que primero habría que analizar algunos de los presupuestos básicos sobre la naturaleza de los museos y las coordenadas culturales de la modernidad en lugares como Canarias para, a su vez, mirar reflexivamente a los museos de las Islas y, para los optimistas, tomarse en serio sus perspectivas en los próximos años.

Muchos han recurrido a Foucault para presentar una crítica radical de los museos en tanto que, para Foucault, el museo es una institución, nacida con la Ilustración, que encarna el poder del Estado y tiene como propósito ordenar el mundo con arreglo a reglas universales partiendo de un concepto de historia total. Pero, al mismo tiempo, Foucault también ha sido un referente para quienes ven que el museo mismo está redirigiéndose hacia los valores de la crítica, la polivalidad y la democracia a fin de dismantelar aquellas viejas nociones de continuidad y totalidad histórica, apostando por visiones no lineales de la historia y el pasado, y

cuestionando las relaciones de poder sobre las que se ha erigido tradicionalmente. Siendo parte sustantiva de la episteme moderna, Foucault consideró a los museos como un tipo particular de espacio, como un espacio de diferencia, como una heterotopía.

Para Foucault, una heterotopía es un espacio en el que las relaciones entre los elementos de una cultura son suspendidas, neutralizadas o revertidas. Las heterotopías son lugares reales en los que los otros emplazamientos reales de la sociedad son representados, impugnados o invertidos. Las heterotopías son, en fin, lugares que están fuera de todos los otros lugares y que, sin embargo, son reales. Aunque Foucault alinea el museo con el cementerio, su visión es menos fúnebre que la de la otra, tan manida, de Adorno, que equiparó museo y mausoleo, el museo como un sepulcro de objetos muertos; y distinta también de la de Merleau-Ponty, quien vio al museo como la expresión de la historicidad de la muerte. Parecería, en principio, que Foucault tuvo una visión negativa de los museos ya que, como los hospitales, prisiones y escuelas, son instancias del poder del Estado encarnados en el medioambiente construido, en espacios y edificios significativamente distintos a los demás. Pero los museos son asimismo como las enciclopedias y las bibliotecas, cuya función ha sido categorizar, clasificar y ordenar el mundo dentro de una totalidad de alcance universal y universalmente inteligible. Así, algunos de los más influyentes autores en los estudios de museos —como Eileen Hooper-Greenhill, Susan Pearce, Tony Bennett o Douglas Crimp—, han caracterizado al museo como una institución nacida de la Ilustración cuya capacidad para coleccionar y exhibir objetos ha respondido a las necesidades del capitalismo y la sociedad del espectáculo, y cuyo poder en la educación de los individuos es ejercida a través de un cuidado y ordenado conocimiento dentro de un institucionalizado y públicamente gestionado espacio.

Con todo, hay otra forma de entender los museos a partir de Foucault. El actual cuestionamiento del museo de sus propias bases históricas e ideológicas no ha sido posible a pesar de sus raíces en la Ilustración sino que, más bien, el museo posmoderno es capaz ahora de revisar su original y continuada función de legitimación gracias, precisamente, a ese pasado ilustrado. En otros términos, el museo tiende a operar, en la posmodernidad, de acuerdo a un *ethos* de permanente crítica de su propia historia y de sus propias bases fundacionales. Pero, según Foucault, ¿qué es lo que hace al museo una heterotopía?

"Heterotopía" es un término que procede de la medicina, donde se refiere a órganos, tejidos o partes del cuerpo desplazadas de su posición normal. Por supuesto, etimológicamente está emparentada con el término más popular de "utopía". Pero mientras las utopías son irreales, fantásticas, lugares imaginarios en los que reina un orden perfecto, las heterotopías son lugares reales, que existen en todas las sociedades como "contra-lugares", simultáneamente representando, denunciando o invirtiendo todos los demás lugares convencionales. Foucault utilizó la metáfora del espejo para ilustrar esa dualidad y contradicción, la irrealdad de la utopía y la realidad de la heterotopía. En un espejo, la imagen que ves en él no existe; pero, al mismo tiempo, el espejo es un objeto real que permite que nos relacionemos con nuestra propia imagen. Si bien Foucault distinguió varios tipos de heterotopías y se refirió a muchas de ellas en las sociedades modernas —como los asilos, las clínicas, o las prisiones—, nos interesan especialmente las que consideró ligadas a "cortes del tiempo" y los principios que las estructuran.

Esas heterotopías permiten romper de forma absoluta con la experiencia ordinaria del tiempo y la temporalidad. En ellas, el tiempo se acu-

mula hasta el infinito, como en los museos y bibliotecas, heterotopías estas especialmente relevantes en la cultura moderna occidental, donde el tiempo se almacena con el propósito "de constituir una especie de archivo general con la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté a su vez fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible".

Reuniendo objetos distintos de diferentes tiempos en un único lugar, el museo entraña una doble paradoja: contiene infinitos tiempos en un espacio finito; es tanto un espacio de tiempo como un espacio atemporal buscando liberar el tiempo en forma de cortes temporales, organizando sus materiales en salas por periodos o en series de objetos por épocas. Por tanto, un museo es un palimpsesto, una continua acumulación de tiempo, una heterotopía en la que el tiempo nunca para de acumularse sin que llegue nunca a su fin. Los museos son, en fin, heterotopías que presentan muy diferentes mundos, culturas y tiempos. Pero ¿qué tipo de heterotopías encontramos en los museos de Canarias, tan alejados de los centros metropolitanos y tan ansiosos de homologarse como modernos?

Si los museos nacen con la modernidad, la cuestión aquí es qué tipo de modernidad es la que hemos tenido en las Islas. Doy por hecho que tenemos una modernidad diferente, puesto que sería ingenuo si se obviara que es distinto ser moderno aquí que serlo en Londres, París o Nueva York, y también, en Buenos Aires o en Pekín. Hoy todos somos modernos —o quizás no lo hemos sido, al decir de Bruno Latour—, pero, desde

luego, los relojes de la modernidad nunca han estado sincronizados. Cada territorio ha tenido su particular "momento moderno", si es que se puede hablar en los términos en los que lo formulaba Habermas, esto es, un único y singular momento que creó cambios dramáticos y sin precedentes que ocasionaron una ruptura entre el pasado y el presente, entre tradición y modernidad. No habiendo tenido lugar ese único momento o, en cualquier caso, no habiéndose producido al mismo tiempo en todos los lugares a partir de la expansión colonial europea, lo cierto es que el mundo en que vivimos, donde claramente la modernidad se ha extendido, es, sin embargo, un mundo irregularmente percibido y desigualmente vivido y experimentado. Son precisamente esas coordenadas locales las que importan para entender qué tipo de heterotopías son las que presentan nuestros museos.

El exotismo propiciado por la lejanía y la insularidad, los numerosos vestigios de una antigua población que se resistía a revelar los secretos de su origen, y una conquista que al tiempo que conformaba una nueva sociedad inauguraba la toma de conciencia europea de la existencia del "otro", colocaron a Canarias en las primeras etapas de la expansión colonial europea. Desarticulada la población aborígen, las Islas fueron rápidamente pobladas por nuevos grupos de inmigrantes en un nuevo contexto sociocultural y económico que, como también ocurrió en el Caribe, puede ser descrito como de entrada abrupta en la Modernidad. Al calor de sucesivos productos de exportación se fue conformando una nueva sociedad criolla, híbrida, resultado de muy diversas procedencias y tradiciones culturales. Esa configuración demográfica y sociocultural se constituyó en un cronotopo, en una particular articulación de tiempo y espacio, que terminó por hacer de Canarias, a la luz de la percepción europea, un territorio ambiguo, entre el mundo antiguo y el moderno.

Habiendo entrado tempranamente en la era moderna, la nueva población de las Islas no era, sin embargo, ni antigua y exótica como las aborígenes, pero tampoco lo bastante moderna como las metropolitanas. El más notorio resultado de esa visión de la nueva sociedad canaria surgida tras la conquista fue la fascinación por la naturaleza de las Islas, en tanto que exótica y curiosa, incluyendo en ella a los aborígenes —para los europeos los aborígenes de todo el mundo formaban parte de la historia natural—. Pero esa atracción de lo exótico vino acompañada, en proporción inversa, por el desinterés por la cultura de los nuevos colonos. En el imaginario europeo, las Islas materializaban algunos de sus principales mitos de origen y de redención —el Jardín del Edén, las Afortunadas...— a la vez que las identificaban con los tropos de la vida natural y de los nobles salvajes. Las narrativas europeas sobre las Islas se fueron estructurando entonces hasta presentarlas como un espacio "natural", opuesto al insuficientemente moderno espacio "cultural" de los nuevos colonos.

Esta visión ha condicionado históricamente no solo los imaginarios europeo y canario sino que ha sido determinante en el tráfico de especímenes, objetos, artefactos y mercancías entre Europa y Canarias. Colonos, comerciantes y viajeros se afanaron en el acopio y trasiego de todo tipo de plantas, animales y artefactos, y restos de los aborígenes de las Islas —que fueron incorporados a las colecciones, primero a las de los gabinetes de curiosidades y luego a las de los museos de historia natural y etnográficos— y, obviamente, todos ellos traficaron más aún con los productos derivados de los nuevos cultivos que se fueron implantando. De los especímenes de historia natural y restos aborígenes quedan muchos y valiosos ejemplares repartidos por museos y colecciones de toda Europa y en los museos y colecciones privadas en Canarias. Sin embargo, la cultura material de los nuevos colonos y de sus sucesivas generaciones se perdió

en gran medida por no ser ni exótica ni curiosa sino, justamente, por ser europea pero atrasada y no plenamente "moderna". En definitiva, los canarios poscoloniales no éramos ni tan primitivos como los aborígenes para poder ser de interés para la antropología, ni tan civilizados como para formar parte de la moderna historia europea.

Con todo, la escasez de colecciones de historia social no es la principal característica de la conformación histórica de los museos de Canarias. Más significativo ha sido el tipo de museos y su orientación. Siguiendo la impronta de la ideología colonial, los primeros museos de Canarias no estuvieron dedicados a la historia sino, según la especialización académica moderna, a la prehistoria y a la historia natural. En tanto que heterotopías, esos museos se encargaron de presentar lo que las Islas ofrecían como más propio, más distintivo, en definitiva, más exótico a los ojos de los modernos europeos. Esto es, paisajes, plantas, animales autóctonos y, por supuesto, guanches, como un componente más de ese conglomerado de paisajes, plantas y animales. Pero esos museos no solo se hicieron para satisfacer la pulsión exótica de la mirada colonial, sino que proporcionaron los elementos básicos con los que la población insular debía construir sus imaginarios colectivos, su historia y su identidad. En esos museos, en esas heterotopías, no hubo lugar para la cultura criolla. Paisajes, plantas, animales y guanches representaron la imagen prístina y pura de un territorio a conquistar; los criollos, sin embargo, un híbrido que mezclaba demasiadas procedencias, demasiadas identidades y, por supuesto, demasiada mala conciencia por haber destruido esa naturaleza inmaculada de paisajes, plantas, animales... y a los guanches. No hubo museos, entonces, para la historia de los descendientes de los guanches, ni de los colonos, ni de los guanches mezclados con colonos, ni de los colonos con otros colonos. En definitiva, no hubo lugar ni tiempo para

la historia y la memoria de la posconquista, para estos seis siglos de cultura híbrida y mestiza y que ha sido, sí, genuinamente moderna. No hubo sino el principio y el final, el antes de la conquista y el presente. Lo remoto y el ahora; nada en medio. Esta es otra de las paradojas de la heterotopía colonial: la renuncia a asumir la historia de lo que, de hecho, nos hizo tempranamente modernos, a nuestro modo, desde luego. Así, sentimos nostalgia de una naturaleza prístina que hemos destruido y en la que hacemos vagar a los guanches como fantasmas en todos nuestros idearios identitarios. Sin duda, somos el resultado de todos esos paisajes, plantas, animales y aborígenes, pero también somos caña de azúcar, vino, plátanos, papas, tomates y hoteles. Y ahora, en plena posmodernidad, también somos los que celebramos Halloween al tiempo que hacemos arrastre de ganado, los que vamos al McDonald y a los *guachinches*. En nuestro actual paisaje cultural posmoderno, vemos a Los Sabandeños vestidos con la manta esperancera cantando boleros, y grupos de rap con chaqueta de cuero negro reivindicando la raza guanche, pasando por Los Alegres Colombinos, en una finca de La Gomera, vestidos de mexicanos, cantando mariachis. Con estas mezclas de elementos tan heteróclitos, ahora sí, somos decididamente posmodernos. De hecho, hemos pasado de haber perdido buena parte de las tradiciones a tener más tradiciones que nunca. Vivimos en una sociedad des-tradicionalizada, como mostró Anthony Giddens, pero en la que paradójicamente proliferan todo tipo de tradiciones. Este mundo, donde la tradición ya no vertebraba la sociedad, es también el mundo donde más tradiciones se recuperan, se recrean o se inventan.

La situación cambió en el último tercio del siglo XX, al calor de una democracia recién estrenada, el *revival* de las identidades étnicas en todo el mundo y la expansión de los museos a escala global. En las

Islas, se remodelaron los viejos y se crearon otros nuevos museos. Y, ahora sí, también museos de historia y de etnografía. De historia —para representar cronológicamente el pasado de las Islas de la mano de sus clases dirigentes— y de etnografía —para representar, no cronológicamente sino en una completa atemporalidad, el pasado de las clases subalternas, de la cultura campesina, si es que alguien sabe lo que es eso—. En los primeros, las clases medias y altas urbanas aparecen con sus acontecimientos, monumentos, hitos históricos, que son relatados en la línea del progreso del tiempo. En los segundos, los *magos* (no los jornaleros o los peones) se muestran sin historia: solo tienen tradiciones, costumbres, curiosidades que, sumidas en la atemporalidad, supuestamente se pierden en la noche de los tiempos. Y así, mágicamente, se transmutan en la esencia de lo canario.

El caso es que nuestros museos más modernos siguieron legitimando la vieja división entre naturaleza y cultura; donde se representaba a la naturaleza no ha tenido cabida la historia y la cultura, y donde estas eran las protagonistas, la naturaleza es mostrada como el territorio pasivo sobre el que se erige la historia y la cultura. La naturaleza, el espacio; la historia y la cultura, el tiempo. Nunca hubo opción para mostrar las diferentes articulaciones de tiempo y espacio, los distintos cronotopos en los que se ha desenvuelto nuestro pasado y nuestra historia. Estas son nuestras heterotopías: museos de historia natural junto a los arqueológicos —donde no hay sitio para explicar la posconquista— y museos de historia y etnografía —donde plantas, animales y guanches brillan por su ausencia—. Sin embargo, todas estas ausencias están, de algún modo, presentes en todos los museos, donde los fantasmas de unos y otros pululan intentando escapar de lo espectral con la esperanza de encarnarse algún día (alguna noche) en nuestras exposiciones.

En definitiva, todos nuestros museos, separados en edificios distintos, mantienen la visión impuesta por Europa a los territorios conquistados en su expansión colonial y sancionada por la división del conocimiento académico, que ha ocultado precisamente el ambiguo, contradictorio y paradójico carácter de nuestra modernidad. Como en el Caribe y en otros territorios coloniales, cultivar caña de azúcar, exportar vino, recolectar cochinilla, plantar plátanos, tomates y papas, y construir hoteles hizo que Canarias entrara muy rápidamente en los circuitos económicos globales y en las dinámicas del capitalismo y el imperialismo. Nos hicimos modernos, incluso antes que muchos territorios europeos. Sin embargo, las élites insulares, que, dicho sea de paso, actuaron siempre inteligentemente como delegaciones de los poderes metropolitanos, mantuvieron a la población controlada bajo relaciones sociales retardatarias, en muchos periodos sometida a la pobreza y, hasta muy recientemente, sumida en el analfabetismo. La nuestra es, entonces, una modernidad paradójica. Y esta modernidad paradójica, la que es fundacional de la historia contemporánea de Canarias, es la que está ausente en el mapa de los museos de las Islas. Nuestros museos, entonces, se traducen en heterotopías, mundos aparte, espacios desconectados, tiempos disgregados. Heterotopías que nos alienan de nuestra propia historia. En ese sentido, creo que lo que está por delante en la política museística, en lo que atañe a la contribución de los museos a la cohesión social, a la construcción identitaria crítica y reflexiva y a la emancipación social, es dotarnos de elementos para no vivir el presente como una discontinuidad, como un abismo entre tradición y modernidad, es asumir de qué forma y en qué circunstancias llegamos a ser modernos. Sin embargo, esta no es una tarea que, sencillamente, consista en recordar el pasado. No tenemos que recordar el pasado; el pasado hay que pensarlo.

En esta modernidad paradójica en la que, soslayándola, se desenvuelven los museos históricos de las Islas, sean estos de historia natural, arqueológicos (prehistóricos), históricos o etnográficos, figuran también los museos de arte, especialmente los de arte contemporáneo. Si los primeros han estado basados desde sus inicios en la Ilustración, en la dicotomía naturaleza-cultura, los de arte se establecieron sobre la separación elitista entre alta y baja cultura.

En Canarias, la relación entre política e historia del arte aparece como una disociación en la gestión de la cultura. Los políticos figuran como defensores de lo propio, de acuerdo con su papel, mientras que los historiadores y críticos de arte se presumen como intelectuales independientes de los poderes públicos.

Sin embargo, contrariamente a esta primera impresión, lo cierto es que la política requiere de los museos sancionados por la historia del arte para envolverse de "modernidad" y, al mismo tiempo, la historia del arte se reserva la tarea de autorizar lo que ha de considerarse arte.

Con sus museos de arte contemporáneo y demás dispositivos de "alta cultura", las élites se legitiman dentro y se homologan fuera; con sus museos de historia natural, arqueológicos, históricos, etnográficos, igualmente dispositivos de alta cultura, cultivan, sin embargo, la nostalgia de la población al tiempo que exotizan la cultura local para el consumo turístico.

No obstante, aunque en Canarias se haya mantenido esa interesada separación, los mundos de los museos de arte y de historia social, contra lo que se puede presuponer, no están de hecho tan disociados en la poscolonialidad. Así, es notoria en las últimas décadas la apa-

rición de neologismos como el de "primeras naciones" (en sustitución del viejo y feo de "pueblos del Tercer Mundo") y el de "artes primeras" (en sustitución del aún más viejo y despectivo "arte primitivo"), reeditando en unas nuevas coordenadas las viejas relaciones entre arte y antropología. Ha sido muy significativo en este contexto la creación del Museo del Quai Branly en París —dedicado a las artes y civilizaciones de África, América, Asia y Oceanía—. Por esos mismos años, los 90 del pasado siglo, en los que nosotros abríamos nuevos museos bajo las premisas de esa modernidad paradójica insular, los dos Jacques, Jacques Chirac y su amigo el marchante de arte africano Jacques Kerchache, urdían uno de los cambios más significativos de los museos en la posmodernidad.

Desde que los tocayos Chirac y Kerchache instalaron el nuevo museo parisino en el Quai Branly, tenemos santificadas las "artes primeras", el arte de las "primeras naciones". El museo poscolonial, convertido en nuevo paradigma para exhibir a los "otros", eleva por fin los objetos de las culturas primitivas —pero solo aquellos que para los occidentales tienen valor estético— a la categoría de arte, al paso que condena al ostracismo al resto, a los millones de piezas hasta ahora orgullo de los coloniales museos metropolitanos y hoy política y museísticamente impresentables. Sin duda, no estamos en París. Estamos en lo que ahora se llama ultraperiferia europea, una suerte de limbo geopolítico en el que, siendo periferia del centro, no somos, sin embargo, centro de la periferia. Así las cosas, en esa modernidad paradójica, nuestros artistas no son metropolitanos, pero tampoco se autodefinen como artistas "étnicos". Esta ha sido siempre una curiosa encrucijada en la que se sitúa Canarias: Breton, el surrealista parisino, viene a las Islas, a sus ojos exótica, diferente, y si no primitiva sí primaria; Óscar Domínguez, el surrealista insular, va al

París metropolitano, alejándose de lo exótico, lo diferente y lo primario, para convertirse en un artista cosmopolita.

Los museos que fueron apareciendo en los 80 y 90 del siglo pasado, como el del Quai Branly, son museos posmodernos. Por esa misma época, los creados o remodelados en Canarias se les podría calificar más bien como modernos, en el sentido de estar inspirados, diseñados e implementados en la concepción tradicional moderna, valga el oxímoron. Respondían a lo que Anthony Shelton define como museología operativa, esto es, dotados de un cuerpo de conocimientos, reglas, protocolos, políticas de colecciones y sistemas expositivos que constituyen la museología práctica normalizada internacionalmente. Pero también en ese mismo periodo eclosionó, especialmente en el mundo anglosajón, la crítica a los cimientos ideológicos, a los presupuestos epistemológicos y a los discursos y narrativas del museo moderno, dando lugar a la Nueva Museología, a la crítica institucional y a la que también Shelton denomina museología praxiológica.

Por esos años, leíamos a Peter Vergo —el de la Nueva Museología—; estudiábamos las instalaciones de artistas como Marcel Broodthaers, Lothar Baumgarten, Andrea Fraser o Hans Haacke; leímos todo lo que pudimos de la crítica institucional; también quisimos “minar el museo”, a lo Fred Wilson. Pero, sobre todo, mirábamos a Neuchâtel, íbamos a Neuchâtel en peregrinación, para aprender de las exposiciones de Jacques Hainard y su equipo, sí, y su equipo, porque aparte de sus extraordinarias exposiciones, hacerlas en equipo fue una de sus notables aportaciones en las nuevas prácticas expositivas y es ahora reconocido de forma unánime como uno de los grandes innovadores de la museología contemporánea. Visitando museos, viendo exposiciones, atiborrándonos de catálogos. Así

empezamos aquí a intentar desarrollar nuestra propia versión indígena de toda aquella marea de Nueva Museología, estudios culturales, antropología posestructuralista, estudios poscoloniales. Sin embargo, nuestras exposiciones fueron vistas por unos como muy posmodernas, para otros, contradictoriamente, eran demasiado científicas. A otros, en fin, les parecían inconcebibles porque las consideraban exposiciones más de arte que de historia o antropología. Esto tiene cierta gracia: siempre se ha considerado aceptable que el arte se apropie de cualquier recurso, de las colecciones, incluso de las culturas de los otros, mientras que nunca se ha visto con buenos ojos que los museos de historia natural y social recurran a los dispositivos del arte para el montaje de sus exposiciones y la elaboración de sus narrativas.

He de decir, en contra de lo que pudiera suponerse, que pudimos hacerlas gracias a la comprensión y generosidad de algunos responsables políticos y con el desapego, incluso el rechazo, de algunos de los colegas de los museos. Nueva Museología, museología crítica, museología reflexiva. ¿A dónde íbamos? Todo lo que veíamos fuera era para nosotros el futuro, siempre esperando por él, siempre pasando por delante de nosotros sin detenerse. Casi terminamos por verlo como si fuéramos al cine, como una deslumbrante ficción. Pues bien: aquel futuro ya pasó. Desde luego, en la actualidad seguimos arrastrando debates y controversias que se iniciaron con aquella Nueva Museología, pero tampoco hay duda de que se han abierto otras nuevas que, por supuesto, no se reducen a los cambios que se están produciendo con el uso expansivo de las nuevas tecnologías. Aquí, en las Islas, no deberíamos soslayar todas esas cuestiones que hoy ocupan la agenda de la museología, pero al mismo tiempo creo que tenemos el derecho a desarrollar nuestra práctica museística de forma que permita el estudio, la reflexión y el pluralismo para pensar colecti-

vamente sobre nuestros museos. Pero esta no es una tarea del futuro. Las corrientes y tendencias más innovadoras que actualmente se están desarrollando en museos de todo el mundo hacen, una vez más, que su presente sea nuestro porvenir. No creo que debamos atender a estas nuevas tendencias porque, simplemente, convenga conocerlas para que el futuro no nos encuentre desprevenidos; de forma más apremiante, hay que conocerlas para que el presente no nos arrolle y, en ese caso, ya no tenga sentido hablar del futuro.

Así que, para terminar, voy a plantear solo algunas cuestiones, sin orden de importancia y sin la pretensión de ser exhaustivo en relación con los debates sobre las prácticas actuales y el presente extendido de nuestros museos. Por ejemplo, los museos locales no pueden dejar de lado los problemas derivados de la especialización disciplinar, especialmente en lugares como Canarias. Pese a muchas declaraciones de principios sobre la interdisciplinariedad, se mantiene la tendencia a establecer una más o menos radical separación entre los museos de arte y el "resto". Aunque un tanto reduccionista, esta distinción remite a una "naturalización" de la estructuración del conocimiento académico moderno, por medio de la cual, los profesionales de los museos aceptan *a priori* que los tipos de museos deben corresponder a las divisiones de las disciplinas universitarias. Otorgar carta de naturaleza a tales divisiones del conocimiento como criterio básico para el establecimiento de los museos habrá servido para la divulgación y el prestigio social de las disciplinas académicas, pero ha impedido de forma sistemática presentar las conexiones entre naturaleza, cultura y sociedad que son las que, precisamente en su conjunción, explican las similitudes y diferencias de territorios, pueblos y culturas. Los museos no muestran la vida; exhiben fragmentos de la vida tal como son vistos desde cada particular parcela del conocimiento

académico. En los últimos años, sin embargo, se han venido produciendo, con el progresivo hundimiento de la ontología naturalista moderna y el desarrollo de las teorías poshumanistas en las ciencias y en la teoría social, cambios significativos en la museología para dar cabida a planteamientos más transdisciplinares.

Por otra parte, muchos museos se desenvuelven hoy bajo el síndrome del parque temático, en las tendencias más generales a la *disneyzación* de la oferta cultural y de ocio. Al mismo tiempo, se les intenta imponer sistemas de gestión *macdonaldizados*, basados a la postre, como ha mostrado George Ritzer, en la irracionalidad bajo el nombre de la hiperracionalización. No deja de ser sintomático que, a la par que se les demanda que sirvan de plataforma identitaria local, a los museos se les evalúe al mismo tiempo por su viabilidad económica y por el "objetivo" criterio del número de visitantes. Más aún, a los museos se les está imponiendo que, simultáneamente, formen parte de la industria del ocio y el turismo, sean económicamente viables, sirvan de mecanismo de legitimación político-ideológica, sean depositarios del patrimonio cultural de las comunidades y sigan dando al menos la apariencia de ser instituciones de alta cultura.

La *disneyzación* y *macdonaldización* de los museos es, por otra parte, un fenómeno tanto de generalización de los sistemas de gestión empresarial en el terreno cultural como de "clonación" de las estrategias museográficas y expositivas. No sorprende, entonces, que esté tan extendida la creencia de que la presentación de las culturas locales —en particular por medio de una selección de sus específicas culturas materiales— es suficiente por sí misma para contrarrestar la tendencia general a la uniformización cultural. Ciertamente, se muestra lo local

como lo diferente, pero se cae poco en la cuenta de que se muestra lo diferente mediante sistemas de representación iguales en todo el mundo. Lo que se consigue así es, justamente, el efecto contrario a lo perseguido; esto es, el recurso a los sistemas de representación estandarizados en los museos locales es, precisamente, la principal causa de que todos parezcan iguales. Así, todas las culturas locales, de hecho alejadas territorialmente y con dinámicas históricas y socioculturales muy diversas, aparecen como compartiendo un "aire de familia". Y visto uno, visto todos. Exponiendo lo diferente usando la misma museografía y expografía en todos lados solo consigue hacer igual lo que es distinto y hacer de lo similar una redundancia.

En contra de lo que intuitivamente parece evidente, lo que otorga distintividad a los museos locales no estriba tanto, con ser sin duda relevante, en la exclusividad de sus colecciones, como en su capacidad para mostrar estas de forma singular y, por extensión, en la impronta original que puedan incorporar a su propia museografía. Si los museos quieren mantener entre sus objetivos servir al pluralismo en la oferta cultural, territorial y temática, han de valorar y propiciar sus propias culturas museográficas. En esa línea, la imposición de una museografía universalista no hará sino acentuar el mimetismo cultural al que supuestamente se oponen. Los museos locales no tienen por qué presentar lo territorialmente peculiar con arreglo a lo que es apreciado y demandado globalmente —especialmente por la industria turística— sino, más bien, mostrar lo global desde perspectivas que sean local y culturalmente significativas. Es posible que así los museos locales no terminen siendo meros simulacros para turistas a los que los nativos visitemos también como turistas, sino instituciones a las que los turistas acudan porque sean culturalmente significativas para los locales.

Hay otras muchas cuestiones que ocupan hoy la agenda de la museología y, en tanto que no resueltas, seguirán formando parte de los debates sobre el futuro inmediato de los museos. Una de ellas es la de la normalización de datos de museos y, por extensión, del patrimonio cultural. No se trata aquí de estar a la última en tecnología informática ni del mediocre debate sobre las prestaciones de este o aquel programa o aplicación de gestión de inventarios y colecciones. El consenso necesario sobre los sistemas de metadatos relativos a las colecciones de museos no es solo una demanda para una mejor gestión y publicidad, sino una herramienta para la democratización de los usos sociales del patrimonio y para su fiscalización pública. Otra cuestión estriba en la deriva de las actividades didácticas y de divulgación de los museos. El "giro performativo" tan acusado en las humanidades y las ciencias sociales de las últimas décadas, parece estar reduciéndose en muchos museos a meras *performances* teatrales de la historia y el patrimonio. Por lo demás, la tendencia a focalizar en la infancia el núcleo de las actividades didácticas no ha hecho sino acusar la tendencia a la infantilización de los museos y, desde luego, a que la población adulta los perciba como lugares a los que se ha de dejar de ir, precisamente, cuando se entra en la edad adulta.

Por otra parte, probablemente, unas de las mayores preocupaciones de todos los profesionales de los museos vienen siendo las resistencias institucionales para una gestión democrática y transparente. Al contrario de cómo se las presenta habitualmente, gestión democrática y transparencia no deben consistir en una aspiración, algo que sería un ideal a alcanzar, o que fuera políticamente más presentable, sino justamente el punto de partida. Y esto, desde luego, atañe a todos los agentes sociales involucrados en los museos. No se trata de que el personal de los museos exija a los políticos y gestores que desempeñen su labor con

arreglo a criterios democráticos. Se trata de que los políticos y gestores garanticen que el personal de los museos desempeñe su trabajo y realice sus actividades de forma tal que contribuyan a la cohesión, a la inclusión social y al pluralismo cultural. En los museos públicos, creo que sus responsables no están ahí para meramente desarrollar un programa político y de gestión. Están ahí, sobre todo, para garantizar la gestión democrática de estas instituciones.

Esto, que sería de aplicación general, es especialmente crítico entre nosotros, que vivimos en territorios pequeños, con una acusada tendencia a la endogamia social. La mayor contribución de la política a los museos no consiste en la apertura de nuevas instalaciones, ni en el incremento del número de exposiciones y visitantes, sino en asegurar su gestión democrática y transparente. Por lo demás, esto es lo que el personal del museo y los visitantes recordarán de la gestión política, incluso aunque no haya placa conmemorativa a la entrada del museo.

En esta relación no exhaustiva de las preocupaciones sobre las políticas de gestión en los actuales museos, remite al papel de las empresas y de los profesionales del sector privado, en particular a lo que comúnmente se denomina externalización y privatización de los servicios museísticos. Precisamente, porque la nuestra es una sociedad compleja, el mundo de los museos ha de atender a la pluralidad de agentes, públicos y privados, que concurren en este terreno de política cultural. A diferencia de lo que ocurría hasta hace unas pocas décadas, en las que lo público monopolizaba prácticamente la oferta museística, ahora cada vez más aparecen iniciativas privadas diversificando este sector de la oferta cultural. Sin embargo, lo más significativo en estas nuevas tendencias es que esto no está consistiendo en la creación de nuevos museos por la

iniciativa privada, aunque desde luego tenemos algunos ejemplos. Lo que está ocurriendo, por el contrario, es que el sector público, pretendiendo mantener el control y el monopolio de la oferta museística, está progresivamente derivando hacia empresas y profesionales privados áreas sensibles de la actividad museística. Así, en general, la gestión de los museos públicos parece estar consistiendo no tanto en buscar recursos financieros en el sector privado sino en redireccionar los recursos propios hacia la iniciativa privada. Por lo demás, traspasando a las empresas privadas la responsabilidad de la gestión laboral, otorgándoles recursos por lo general limitados, esto tiene como una de las consecuencias más visibles, desgraciadamente, la precarización e inestabilidad laboral de los colegas que trabajan para las empresas privadas en la industria cultural.

En fin, estas son algunas de las muchas cuestiones que tienen ante sí nuestros museos, tanto desde el punto de vista de su gestión como desde la perspectiva de la renovación de sus contenidos y formas de representación. Muchos museos están haciendo notables esfuerzos por atemperar su tradicional discurso de autoridad, fomentando nuevas prácticas y narrativas más sensibles a los contextos socioculturales poscoloniales y a la aparición de nuevos tipos de comunidades. Numerosas iniciativas se replantean las formas del acceso público a las colecciones y exposiciones, buscando incrementar la participación ciudadana y el compromiso social. Sin duda, todos estos problemas condicionarán en el futuro las prácticas y la ética de los museos. Por supuesto, los museos siempre han estado preocupados por "su" futuro, tratando de adaptarse a los cambios sociales, políticos y tecnológicos. Sin embargo, nunca han considerado el futuro mismo como una cuestión relevante ni en su agenda teórica ni en su práctica institucional. Esto se ha debido a que los museos, por definición, solo se ocupan del pasado, la historia y la memoria. Pero el

pasado, las inevitablemente diferentes interpretaciones de la historia y el carácter selectivo de las memorias sociales no son, en el fondo, más que expresiones de los proyectos sociales y de las aspiraciones de personas y comunidades, es decir, proyecciones del pasado y el presente en el futuro. El futuro no es, entonces, una mera especulación sobre el porvenir sino, como ha mostrado Appadurai, un hecho cultural. Si los museos han de comprometerse con sus comunidades, el debate del futuro de los museos ha de ser también un debate sobre el futuro de la gente. Imaginar el futuro de los museos no será, entonces, un mero problema de qué tecnologías incorporamos o de qué sistemas de gestión serán más eficaces, no será tan siquiera un asunto solo de los profesionales de los museos. Deberá ser el mismo terreno de quienes contribuyan a la pluralidad, la inclusividad y la democracia. Yo apuesto también, en los inicios de esta era que recién hemos bautizado como el Antropoceno, a que los museos contribuyan a minorar nuestras fantasías de dominio sobre la naturaleza, nuestra inveterada tendencia a destruirla y nuestra arrogancia como especie.



**Anexo
(Exposiciones)**



Exposición *Alimentación y cultura*, Museo de Antropología de Tenerife, Casa de Carta, Organismo Autónomo de Museos, 1997.

Alimentación y cultura fue la primera exposición realizada bajo la dirección de Fernando Estévez. En ella ya se advertía su seña de identidad expográfica, tanto por el tratamiento de los contenidos como por las propuestas de montaje. El antropólogo apostó por un planteamiento que mediante elementos cotidianos desplegaba un contenido transdisciplinar. Los soportes estaban constituidos por carros de supermercado, peceras, mesas de comedor con proyecciones y utillaje de carnicería, entre otros recursos.



Ocho carros de supermercado cargados de reproducciones de alimentos y pintados de diferentes colores muestran el consumo de alimentos en Canarias y en España, de tal manera que, en cada uno de ellos, se halla el volumen real de los alimentos que se consumen per cápita y por hogar en un año.



A través de una cortina laminada con la imagen de una boca abierta se accede a la sala "El sabor", una de las principales características de las diferentes cocinas del mundo. Así, el *curry* se asocia con India, la soja con China, el aceite de oliva con el Mediterráneo, etc. De la misma manera, la cocina de Canarias tiene una cierta identidad en su sabor, popularmente asociado a una singular salsa llamada mojo.

En todas las culturas los alimentos de origen animal están sujetos a prohibiciones, reglas y normas que regulan su consumo. Las restricciones contra la carne responden a complejos fenómenos en los que interactúan factores ecológicos, presiones económicas, convicciones religiosas y principios morales. Para explicar estos tabúes se recurre al montaje de troqueles de animales despiezados serigrafados y colgados como en las carnicerías tradicionales.

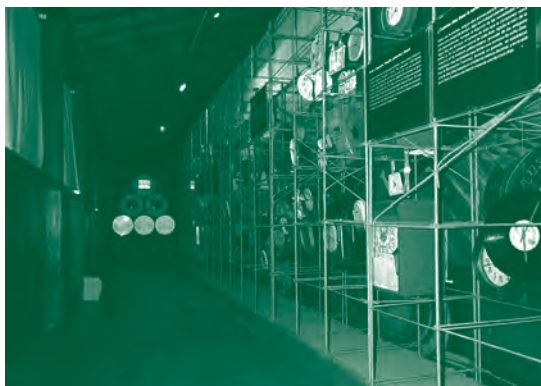




Los alimentos dulces están siempre presentes en la vida cotidiana y en las celebraciones, y se recurre a ellos para expresar amor, amistad y reconocimiento. La reproducción del interior de una tarta proporciona información sobre el azúcar, las preferencias innatas por lo dulce y el azúcar "invisible" que consumimos en productos en los que resulta difícil advertir su presencia.

Exposición *El pasado en el presente*, Museo de Antropología de Tenerife, Casa de Carta, Organismo Autónomo de Museos, 2001; y Fundación César Manrique, Lanzarote, 2003.

Las piezas que conservan y exhiben los museos representan y legitiman visiones del pasado. Pero tales miradas no son inmutables, se transforman a lo largo del tiempo. El propósito de la exposición *El pasado en el presente* fue mostrar cómo se elabora el pasado con arreglo a las necesidades de cada presente. El visitante era interpelado con preguntas como "¿Por qué ahora el pasado es tan importante? ¿Por qué apasiona tanto? ¿Quién necesita el pasado? ¿Para qué?". El montaje se hizo con elementos utilizados en la construcción. Como soportes museográficos constituían una metáfora del hecho de que el pasado es una construcción social que se hace desde el presente.



La estructura metálica de esta sala, similar a las utilizadas en la construcción para la cimentación de los edificios, proporciona el soporte a estas nociones del tiempo que son la base de las concepciones de la historia de la cultura de Occidente en los últimos siglos.



Puntales sosteniendo una amalgama de objetos antiguos sugieren que el peso del pasado en el presente puede tomar formas particularmente subyugantes que no dejan avanzar claramente hacia el futuro.



La pasión por lo viejo en nuestra cultura hace que se acumulen millones de objetos con la esperanza de protegerlos para el futuro, pero los criterios sobre lo que se debe conservar o no cambian igualmente con el tiempo. Lo que en un momento puede ser un tesoro, en otro se convierte en basura.

Exposición *Aura, veneración, identidad. Objetos extraordinarios de la historia de Tenerife*, Museo de Historia y Antropología de Tenerife, Casa Lercaro, Organismo Autónomo de Museos, 2008–2009.

El estudio de la expresión de las identidades sociales y culturales a través de los objetos constituyó una de las principales líneas de investigación de Estévez. Con la exposición *Aura, veneración, identidad* conseguía, de forma excepcional, reunir una decena de objetos particularmente significativos para la historia de Tenerife. Con ellos evidenciaba su *modus operandi* simbólico, pues toda identidad requiere de referentes materiales sobre los que sustentarse, de tal modo que, incorporándolos al conjunto de diacríticos culturales, se constata, como dice Estévez, que "no hay una única historia, sino que la historia es y está hecha de fragmentos inconexos, incluso anacrónicos, que la atraviesan en todos los sentidos en un sinfín de interpretaciones".



Traje de la Reina del Carnaval 2007 de Santa Cruz de Tenerife.
Colección Leoncio Martínez González.

Añepa y banot atribuidos a las posesiones del mencey de Taoro, Ayuntamiento de La Orotava, Tenerife.

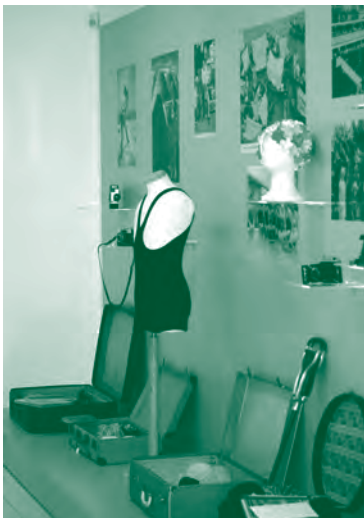


Traje tradicional de mujer de Icod el Alto, según modelo de la familia Monteverde de La Orotava, que dio origen al traje típico más popularmente utilizado en Tenerife. Colección Tomás Guardia Ascanio.

Exposición *Souvenir, souvenir: la colección de (los) turistas*, Museo de Historia y Antropología de Tenerife, Casa Lercaro, Organismo Autónomo de Museos; y Fundación César Manrique, Lanzarote, 2009.

Tras realizar *Aura, veneración, identidad* con objetos altamente valorados por su significación histórica y simbólica, en *Souvenir, souvenir* Estévez incidió en el tratamiento de objetos que justamente aparentaban ser lo contrario: el recuerdo turístico y la carga que concentra tras su aparente vulgaridad. Mediante análisis de estos objetos viajeros y de dos espacios idiosincráticos del turismo, el museo y el *buffet* de hotel, se realizaron sendas propuestas expositivas simultáneas en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife y en la Fundación César Manrique de Lanzarote. A través de *webcams* podían verse la una en la otra en tiempo real.





El montaje de ambas exposiciones se inspira en dos metáforas del consumo turístico: en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife la instalación recrea un comedor de hotel tipo *buffet*, mientras que en la Fundación César Manrique el recurso expositivo se fundamenta en tres tipos de espacios prototípicos de los museos: la recreación etnográfica, las taxonomías de la historia natural y las pinacotecas de los museos de arte.

Exposición *Fantasmagorías, la presencia de lo ausente*, Museo de Historia y Antropología de Tenerife, Casa Lercaro, Organismo Autónomo de Museos, 2013.

Fantasmagorías, la presencia de lo ausente reveló, a través de distintas intervenciones expositivas, una conexión invisible entre los objetos del comercio y los del museo, señalando la asignación de diferentes valores en su tránsito desde la condición de mercancía a la de pieza de colección museística. Para ello utilizó escaparates y otros recursos del comercio, del salón burgués y de los espacios de la magia para mostrar cómo compartían con el museo el régimen de curiosidad que conformó la figura del espectador moderno.



El escaparate en el comercio y la vitrina en el museo participan del mismo régimen de curiosidad: ambos exhiben objetos para ser contemplados y deseados.



Emulando los antiguos espectáculos de la fantasmagoría, el proyecto incorpora su propio espectáculo en donde actores y público participan de un singular recorrido por la muestra.

Exposición *La materialidad de lo intangible*, Museo de Historia y Antropología de Tenerife, Casa Lercaro, Organismo Autónomo de Museos, 2007.

El patrimonio inmaterial o intangible, uno de los últimos que se ha incorporado a las políticas de patrimonio, es cada vez más tenido en cuenta por parte de expertos y organismos. Pero las prácticas socioculturales objeto de su interés no pueden entenderse de forma independiente de la cultura material con la que se encuentran indisolublemente relacionadas. Las conductas sociales carecen de significado sin los objetos. Como decía Fernando Estévez, "solo en el mundo de los objetos cobran sentido las relaciones humanas. A la vez, los objetos carecen de significado si se les separa de sus cambiantes usos históricos, sociales y culturales".





Esta exposición divide en dos partes su escenografía. En una, se presenta los referentes materiales asociados a los cinco sentidos; en la otra, se emiten imágenes y sonidos relativos a los saberes, expresiones y prácticas sociales inmateriales que producen y se reproducen con el concurso de los objetos.

Exposición *Mar de arena de mar*, Casa de los Coroneles, Fuerteventura, 2007.

Para trasladar al espacio de la Casa de los Coroneles una exposición que revelara la complejidad de las identidades híbridas en Fuerteventura, se estudiaron los elementos más recurrentes del paisaje y de la población de la Isla. El mar, el viento, la arena y los constantes trasiegos de nativos, inmigrantes y turistas, confluyeron en un montaje cuya línea discursiva fue trazada con imágenes tomadas de Borges y Robert Smithson, y sugerencias de la noción de modernidad líquida de Zygmunt Bauman. El resultado fue un conjunto de piezas reflectantes del flujo incesante de la identidad.



En la Casa de los Coroneles se extiende una playa, al tiempo que se proyecta la realización de una exposición en una playa. Con la deslocalización del museo convertido en playa y de la playa convertida en museo se busca abundar en la maleabilidad de la identidad y sus lugares.



Fotograma de la filmación de un experimento ideado por Robert Smithson en su texto *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, de 1967, que se llevó a cabo para incorporar a esta exposición.



Epílogo

Mayte Henríquez y
Mariano de Santa Ana (eds.)



Epílogo

En *Museopathy*, el ensayo del que recicla el título esta compilación de textos de Fernando Estévez sobre museología y patrimonio, Jim Drobnick y Jennifer Fisher definen la museopatía como el efecto emocional de los museos sobre sus visitantes. Sin embargo, en la edición que hemos preparado la elección del término responde, basándose en su etimología, al designio de identificar la variedad de afecciones que padecen hoy los museos y al propósito de idear planes terapéuticos que mejoren su salud. Al menos esa era la intención que manifestó Estévez cuando leyó la obra de Drobnick y Fisher, al punto de que fabuló con una exposición meta-museológica sobre las patologías que aquejan a los museos, a los que se les habría aplicado un tratamiento que abarcaría desde la medicina ortodoxa a la homeopatía y desde la naturopatía al curanderismo. Como tantas otras, la idea quedó en el archivo de los proyectos hibernados que acumuló a lo largo de su trayectoria profesional.

Ciertamente hay que considerar la perspectiva del "giro afectivo" en la reflexión sobre las interacciones entre los museos y su público. Pero, por darle una vuelta de tuerca más —como acostumbraba a hacer Estévez— a esos *efectos sobre los afectos*, habría también que estudiar el propio efecto que, como contrapartida, los visitantes causan a los profesionales de los museos y que, en buena medida, constituye el detonante de muchas de las reflexiones críticas que está en el origen de estos ensayos.

Los textos que hemos reunido representan una parte del pensamiento de Fernando Estévez, difícil de compartimentar en categorías estancas, pues el conjunto de su producción está atravesado por flujos de ideas que emanan de su extraordinaria propensión a la perplejidad.

Acaso porque tuvo cierta capacidad anticipatoria, transcurridas más de dos décadas desde sus primeras reflexiones sobre estas materias, sus aportaciones continúan vigentes. Esta actualidad en diferido de sus planteamientos no es un buen síntoma: las dolencias que señaló en los museos, como, entre otras, la homogeneización de las culturas expositivas, la *disneyzación* o el tratamiento de la cultura material como *atrezzo* contextual, continúan sin superarse. Es así pues que, si en un primer instante podría parecer que su diagnóstico pereció ante la formidable resistencia que han acreditado estas museopatías, cuyo espectro no cesa de ensancharse al tiempo que el número de museos se incrementa sin cesar, no es menos cierto que puede conferirse una segunda vida a sus ideas, dar una oportunidad a lo póstumo (cuánto le divertiría esta apreciación).

Por ello la selección de ensayos de este pensador, que tuvo en el turismo una de sus obsesiones, aspira a ser algo más que un triste *souvenir*. En

ellos se abordan cuestiones como los mecanismos de las políticas de patrimonio, la producción del tiempo y sus manejos ideológicos o las ontologías de la cultura material, que, junto a otras a las que prestó igualmente atención en otros ensayos, como las relaciones entre humanos y no humanos, la evanescencia de la frontera entre naturaleza y cultura o la vitalidad y agencia de todas las cosas, laten en el corazón frenético de nuestra modernidad tardía. Problemas irresueltos y quizá insolubles que, por estas mismas razones, son, como diría el propio Fernando Estévez, "buenos para pensarlos".

Mayte Henríquez y Mariano de Santa Ana (eds.)



Procedencia de los textos



Procedencia de los textos

"Descongelando cultura. Alimentación, museos y representación", en *Alimentación y cultura: actas del congreso internacional, 1998*, Museo Nacional de Antropología, España, Ed. La Val de Onsera, Madrid, 1999, pp. 117-131.

"Redes de museos: conexiones y enredos", en *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, Madrid, n.º 11, 2006, pp. 151-157.

"Política, historia del arte y museos. Una perspectiva anamórfica", *7.1 Distorsiones, documentos, naderías y relatos*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2007.

"La mirada turística y lo dado a ver en los museos", en *Vía. Revista bimestral de cultura y tendencias*, Ediciones y promociones Saquiro, Santa Cruz de Tenerife, n.º 30, agosto-septiembre, 2009, pp. 63-67.

"Fantasmagoría, fetichismo, desechos y lo dado a ver en el museo", en *Museo y territorio*, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga y Fundación General de la Universidad de Málaga, Málaga, n.º 4, diciembre, 2011, pp. 42-48.

"Conocimiento local, multiculturalismo y patrimonio cultural", publicado en *En torno al Atlas del Patrimonio Cultural Inmaterial de Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cooperación y Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2016.

"El futuro ya pasó, el presente está por venir. Heterotopía y modernidad paradójica en los museos de Canarias", conferencia de clausura del *Encuentro de Museos de Canarias*, Museo de la Naturaleza y el Hombre, Santa Cruz de Tenerife, 12-14 de noviembre de 2015. Sin publicar.

Museopatías
es el número 7 de la colección ENSAYO,
editada por la Fundación César Manrique.

Se acabó de imprimir el día 21 de febrero de 2019
en los talleres de ROAL, en Madrid.

