

TENSIONES ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO: HACIA UN MUSEO DE LA CULTURA

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Ricardo Arcos-Palma

Universidad Nacional de Colombia / arcosnomade@yahoo.com

Docente-investigador. Universidad Nacional de Colombia. Especialista en filosofía del arte y estética.
PhD en artes y ciencias del arte.

RESUMEN

El siguiente ensayo pone en evidencia una serie de elementos conceptuales que han afectado el funcionamiento de los museos, particularmente del museo universitario de arte. El autor explora el panorama de las mutaciones del museo en la era de la globalización, donde el mercado transforma las políticas de la cultura y, por ende, las prácticas educativas y culturales. Al analizar elementos de esta transformación, se abre la puerta a una discusión sobre la tensión entre lo público y lo privado, elementos que hoy más que nunca deben pensarse a la luz de la encrucijada en que se encuentran las instituciones culturales en nuestro país frente a la falta de financiación estatal.

PALABRAS CLAVES

Museos, globalización, estética, ética, políticas culturales, universidad, arte contemporáneo, ciencias del arte

TENSIONS BETWEEN THE PUBLIC AND THE PRIVATE SPHERE: TOWARDS A MUSEUM OF CULTURE

ABSTRACT

The following essay highlights a number of conceptual elements that have affected the operation of museums, particularly of the university art museum. The author explores the landscape of museum mutations in the era of globalization, where the market transforms culture policies and therefore educational and cultural practices. By analyzing elements of this transformation, a door opens for the discussion of the tension between the public and private spheres, a matter that today more than ever deserves to be addressed in the crossroads that cultural institutions face in our country due to lack of state funding.

KEYWORDS

Museums, globalization, aesthetics, ethics, cultural policies, university, contemporary art, art sciences

QUELQUES RÉFLÉXIONS Á PROPOS DU MUSÉE DANS L'ÈRE DU GLOBAL. TENSIONS ENTRE LE PUBLIC ET LE PRIVÉ: VERS UN MUSÉE DE LA CULTURE

RÉSUMÉ

Le suivant essai met en évidence une série d'éléments conceptuels qui ont incidé dans le fonctionnement des musées, particulièrement les musées universitaires d'art. L'auteur explore le paysage des mutations du musée á l'ère de la mondialisation, dans la quelle le marché transforme les politiques culturelles, et donc les pratiques éducatives et culturelles. L'analyse des éléments de cette transformation ouvre la porte á une discussion autour des tensions entre le public et le privé, sujet qui doit être pensé, aujourd'hui plus que jamais, á la lumière du croisement dans lequel se trouvent les institutions culturelles dans nôtre pays face au manque de financement étatique.

MOTS CLÉS

Musées, mondialisation, esthétique, éthique, politiques culturelles, université, art contemporain, sciences de l'art

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O MUSEU NA ERA DO GLOBAL. TENSÕES ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: PARA UM MUSEU DA CULTURA

RESUMO

O seguinte ensaio põe em evidencia uma série de elementos conceptuais que tem afetado o funcionamento dos museus, particularmente do museu universitário de arte. O autor explora o panorama das mutações do museu na era da globalização, onde o mercado transforma as políticas da cultura e, por tanto, as práticas educativas e culturais. Ao analisar elementos desta transformação, abre-se a porta a uma discussão sobre a tensão entre o público e o privado, elementos que hoje mais do que nunca devem se pensar à luz da encruzilhada em que se encontram as instituições culturais em nosso país perante a falta de financiamento estatal.

PALAVRAS-CHAVE:

Museus, globalização, estética, ética, políticas culturais, universidade, arte contemporâneo, ciências da arte

MURRUCHUIACHIRRI TUKUIKUNAPUA I SUGKUNAPALLAUA: RRINGAPA ÑUGPAMANDA IMAKUNA UASI UAKACHIDIRRUMANDA RRIMACHU NUKANCHIPA KAUGSAIMANDA

UCHULLAIACHI

Kai kiilkaska sutipata kauachi achka iuiaikunamanda imasa samuku rrrraspa ñugpamanda imakuna uakachidirrukuna, ñugpa kallarrirka atun uasi iachaikudirrumandaua. Killadurr kaua imakuna trrukrrsakuna ñugpamanda uakachidirrukunamanda kai tukui alpanigmandakuna. Maipin rrandiikuna katuiikuna trrukankuna sugkunapa iuiaikunata, chimanda, nukanchipa kaugsaikuna, iachaikuna. Kai trrukaikunata kauaspa, pungu paskarri rrimanakungapa iman ka tukuiunapa imanka sugkunapalla, ñugpamanda ningapa kunapunchapi iuiaringapa chaiaku imasam kankuna uasi tukuiunapa kaugsaita kauadurrukunapa nukanchipa alpapi Estadu nirraiaska kulki mana sakichi.

RRIMAIKUNA

Kunaurramanda, iachakunapa iachai, tukuiunapa iuiai, transdisciplinarietà, sugkunapa kaugsai, tukuiunaua rrisinakui, sugllapi tukui tapuikunata maskaspa katichii

Recibido el 10 de junio de 2012

Aceptado el 4 de julio de 2012

A manera de introducción

Desde hace ya un buen tiempo, luego de la pretendida crisis del “cubo blanco”, se viene pensando el museo: su pertinencia, sus bondades, sus defectos, sus transformaciones, etc. En nuestro contexto el colombiano, entrado el siglo XXI, ese “espacio de las musas” se ha convertido en objeto de estudio por excelencia. Se le dedican tesis de maestría¹ y páginas web especializadas²; se crean estudios de postgrado³, se realizan encuentros continentales e internacionales y publicaciones especializadas dedican su contenido al museo (por ejemplo, *Calle 14* en su No. 2)⁴. En el ámbito académico, la Universidad Nacional de Colombia es reconocida como el conglomerado museístico más grande de Colombia y quizá de Latinoamérica⁵. El nuevo milenio se asoma en el país con la necesidad de pensar esos espacios garantes de la memoria, y el caso del *Museo Nacional* es emblemático. Esperamos contribuir a ampliar este terreno reflexivo desde un punto de vista estético-crítico que permita ampliar el panorama del museo en la contemporaneidad. Nuestro propósito es pensar y formular posibles soluciones a la tensión existente entre lo público y lo privado que atraviesa el museo. Mi experiencia como director del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (2008-2010) es el sustento de este texto, que fue compartido en el Encuentro Iberoamericano de Museología, realizado en Porto en 2009, y luego en el Primer Encuentro de Museos Universitarios de Arte Latinoamericanos: *Retos y desafíos*, en mayo de 2010 en Santiago de Chile. La globalización ha afectado nuestro contexto de dos maneras: primero, como fuerza emancipadora que elimina las fronteras y permite pensar un mundo mucho más amplio, donde las restricciones y las exclusiones

parecen desaparecer. Segundo, como movimiento homogeneizante que tiende, sí, a abolir las fronteras, pero con intereses polarizados que terminan por agrandar las diferencias. Por ejemplo, los tratados de libre comercio, como el ALCA, impulsados por los países del Norte, principales beneficiarios, suelen estar basados en inequidades. En estos términos, lo cultural se ve afectado de manera directa y negativa, pues el movimiento de influencias continua siendo Norte a Sur.

El museo, como institución hegemónica de la modernidad, se creó como espacio para acumular tesoros de guerra (por ejemplo, el Louvre creció con las conquistas napoleónicas), convirtiéndose en el guardián de la memoria colectiva. En la era de lo global, donde el museo se ve atravesado por múltiples intereses, sobre todo de orden económico, y en que las relaciones con su entorno social tienden a volverse cada vez más hostiles, el museo ha sufrido transformaciones. Esa hostilidad llegó, en un momento dado, a generar la idea de la desaparición “del cubo blanco”. Se cuestionó su utilidad y su función pública; las prácticas artísticas de la posmodernidad comenzaron a prescindir de este sagrado espacio. “El arte ha salido a la calle” es el eslogan predilecto de los artistas de esta época y de algunas academias y gestores culturales. En nuestro medio la idea ya ha recorrido un buen camino.

Recuerdo una anécdota a mi regreso al país en el año 2005: el ya tradicional Salón Cano se realizaba en el Museo de Arte de la Universidad Nacional. El maestro Gustavo Zalamea, director de la Escuela de Artes Plásticas por ese entonces, realizó un foro con estudiantes y algunas personalidades del medio, entre ellos María del Carmen Suescún Posas —residente en Canadá—, la antigua directora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Sylvia Escobar, y yo. En la discusión surgió esa pregunta: ¿Para qué un “cubo blanco como este” —decía la directora de esa escuela de Artes de la Tadeo—, si los jóvenes artistas pueden perfectamente llevar

1 Iregui, Jaime (2007). *El museo fuera de lugar*. Tesis de maestría en historia y teoría del arte. Biblioteca Central. Universidad Nacional de Colombia.

2 <http://museofueradelugar.org/pensarelmuseo/?p=32>

3 Maestría en Museología. Universidad Nacional de Colombia.

4 <http://www.udistrital.edu.co/comunidad/grupos/calle14/index.php>

5 <http://www.museos.unal.edu.co/>

el arte a la calle? Frente a tal pregunta, realizada en uno de los espacios más bellos de la ciudad, no nos quedó más opción que recordarles a los asistentes la importancia de ese espacio. En Europa y América del Norte, regiones que María del Carmen y yo conocíamos perfectamente, espacios como “ese cubo blanco” son apreciados enormemente. De hecho, la apreciación de nuestra colega se cayó al piso en el momento en que su institución, años más tarde, se replanteara la orientación del programa curricular y además inaugurara un espacio expositivo con características museales dignas.

Han pasado ya varios años desde ese episodio. Los museos parecen volver a estar de moda. Se siguen construyendo grandes museos aquí y allá, en todas partes del mundo, y se contemplan ampliaciones como la del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Por lo tanto, debemos dedicarle un tiempo de reflexión a ese espacio que se transforma, se modifica y le apunta a algo trascendente. Hoy, el museo parece tener múltiples caras: una de ellas es la apertura. Otra, sin duda alguna, es la de la crítica. Una más es la transgresión. Finalmente, la de la red y —la última que trataremos aquí sin limitarnos solamente a esta lista— la de la galería comercial. Estas caras nos muestran tan solo parcialmente la nueva figura del museo contemporáneo, que cada vez más tiende a romper con el estatismo y el carácter monolítico que lo caracterizaba como heredero de los valores decadentes de las élites que veían el arte como un bien privado, indisociable de su “buen gusto”. Aunque valga la pena decirlo, aun en nuestro medio, la falta de políticas culturales serías hace que el patrimonio sea un verdadero “matrimonio”, es decir, dominado por direcciones que no hacen honor a la meritocracia sino a la herencia, y tratan a los públicos como un bien privado. El panorama borroso de la cultura estatal, gracias a la complicidad de los politiqueros de turno, convierte nuestro contexto cultural en algo viciado donde la herencia de una élite termina administrando la cultura y los espacios de exhibición como el de los museos⁶. Existen claras excepciones, por supuesto.

6 En oposición a esta idea generalizada surge la idea « du partage du sensible» (la redistribución de lo sensible) de Jacques Rancière. Esta idea consiste en un amplio panorama donde lo sensible, que desborda el ámbito restringido y exclusivista del mundo del arte, toca el campo social, y por ende cultural, de una manera amplia. Desarrollo ampliamente este tema en mi ensayo “Estética, ética y política en la filosofía de Jacques Rancière” en Memorias del II Congreso Colombiano de Filosofía. Universidad de Cartagena, Sociedad Colombiana de Filosofía y Universidad Jorge Tadeo Lozano. Cartagena de Indias, 2008. (En prensa).

Para desplegar estas reflexiones abordaremos, en un primer momento, la idea del museo que se transforma entre lo público y lo privado. Estas tensiones que atraviesan toda institución marcan de manera radical las políticas de un museo. En esta parte nos detendremos a analizar el rol de un museo de arte como el de la Universidad Nacional de Colombia. En un segundo momento, presentaremos una asimilación radical de la iglesia y el hospital al museo de arte: aquellos espacios albergan elementos de culto y sanación, y el museo guarda una similitud con ellos que trataremos de poner en evidencia. En un tercer momento, nos acercaremos a la figura del *museo de la basura*, el cual, al margen de la arquitectura estatal y residencial, crea un modelo curatorial sustentado en el desperdicio y el desecho. Este espacio es una verdadera transgresión en sociedades contemporáneas del consumo, que se fundamentan paradójicamente en la limpieza y la asepsia. En un cuarto y último momento veremos de cerca la figura del museo de los accidentes, donde la catástrofe, la ruina, lo que acontece, devienen un vector crítico frente a una idea del progreso. Así, espero contribuir a las reflexiones que deben seguir surgiendo frente a la figura del museo de arte en la era de lo global.

Lo que un museo quiere ser: entre lo público y lo privado. Fisuras en la institución

“En un artículo muy comentado del *New York Times*, la crítica Roberta Smith lanzaba una pregunta no muy distinta a la de Kruger, dirigida esta vez no a los visitantes de los museos sino a los propios museos. En lugar de ¿por qué están aquí?, lo que pregunta Smith es: ¿qué quieren los museos de arte?” (Danto, 2005: 191). Esta frase del filósofo Arthur Danto en su ensayo “Tres maneras de pensar el arte” es muy importante para pensar el papel que debe jugar un museo dentro de la arquitectura institucional. Danto, en su texto, interroga el papel de la institución museal en un momento donde los museos parecían estar al borde de la desaparición y cumplir tan solo una función pedagógica ensamblada (girando exclusivamente en torno al arte y dejando de lado una visión más amplia que implica un conocimiento más complejo de lo cultural):

En mi opinión —dice Danto—, la preocupación de Smith refleja la transición desde el primer modelo, de ver el museo como un lugar donde aprendemos a entender el arte a verlo como un lugar donde



▲ Intromisión Sonora. Autor: Diego Fernando Galiano. Fotografía: Joyce Rivas

empleamos el arte para aprender sobre las culturas de las que el arte forma parte: del arte como fin al arte como medio. (2005: 191)

De manera que el *museo ya no es hoy* ese lugar donde los públicos venían a ver y comprender qué es el arte. Por el contrario, el museo es el lugar donde la cultura se expone en sus múltiples tensiones. El museo ya no es exclusividad del arte, como lo fue otrora. El museo en la contemporaneidad ya no se limita a exhibir “sus tesoros de guerra” como muestra del poder imperial de otras épocas (Museo del Louvre o Museo Británico). Si son museos jóvenes, como los que brotaron como champiñones en Colombia en la década de los sesenta gracias a la política del plan norteamericano “Alianza para el progreso”, donde, frente a la influencia de la Revolución cubana en la cultura, los Estados Unidos deciden intervenir, fomentando un movimiento cultural apoyado en el conceptualismo (completamente apolítico en nuestro contexto) y en la creación y consolidación de espacios de exhibición museales.

Estas reflexiones del filósofo y crítico de arte norteamericano (que por cierto no comparto del todo),

sirven para dilucidar el futuro de un museo que desde sus inicios fue diseñado para ser exclusivamente universitario. Recordemos que el Museo de Arte Moderno se fundó en 1965 gracias al proyecto de la crítica Marta Traba, quien encontró apoyo en el rector de entonces, José Félix Patiño. Sin embargo, cuatro años más tarde, el museo se vio forzado a dejar el campus universitario, pues algunas obras de la exposición *Espacios Ambientales*, curada por un joven artista externo a la universidad, Álvaro Barrios, fueron destruidas por estudiantes que consideraban esas obras de arte como el ejemplo perfecto de la influencia imperialista en el arte. Eran los agitados y políticos años sesenta.

Sobre este hecho se ha alimentado un rumor y un mito, desconociendo los verdaderos motivos que llevaron al museo a dejar el campus universitario. Por esa época, existía un verdadero conflicto entre las directivas del museo (Marta Traba, presidenta de la junta directiva; Mireya Zawadisky de Barney, esposa de Barney Cabrera y directora de Divulgación Cultural y de la Sección de artes del reciente creado Colcultura; Helena Piñeres de Angulo, Gloria Valencia Diago, Ana Bejarano de Uribe, Gloria Valencia de Castaño e Inés Quintero) y los

profesores y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, entre quienes estaban los maestros Santiago Cárdenas y Carlos Granada.

Los argumentos de los profesores de la Escuela, apoyados por las directivas de la universidad, tendían a reclamar un lugar en la junta directiva del museo y mayor participación del profesorado y alumnado de la Escuela. Estos argumentos, según pude verificar en los archivos del museo (que hoy gracias a mi gestión reposan en el Archivo Histórico Central de la Universidad Nacional a salvo y para consulta pública luego de que el rector de la época, Moisés Wasserman, decidiera regalar esos archivos al Museo de Arte Moderno de Bogotá por solicitud de la dirección de este, poniendo en riesgo un bien público e histórico), venían apoyados en justos reclamos, donde se evidenciaba la financiación total del museo por parte de la universidad. Además, los reclamos de los profesores y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes insistían en que las directivas del museo lo estaban utilizando para beneficio propio, cosa que la directora Marta Traba no pudo desmentir, al existir pruebas de las actividades coordinadas entre la galería que llevaba el nombre de la prestigiosa crítica y el museo, como la compra y venta de obras de arte. Todo esto se vio reflejado en la punta del iceberg que fue el XX Salón Nacional de Artistas de 1969, donde la comunidad universitaria, apoyada por el rector Jorge Méndez Munar, deciden otorgarle la curaduría del salón a artistas pertenecientes a la Escuela con Kynaston Mc Shine (asesor del Museo de Arte Moderno de New York), Armando Morales (pintor nicaragüense) y Santiago Cárdenas (pintor colombiano) como jurados. Marta Traba intentó realizar un salón paralelo, y tal como lo demostró el ensayo de la historiadora María Mercedes Herrera (en el No. 7 de esta revista), con quien consultamos los archivos del museo correspondientes al año de 1969 en aras de consolidar esta investigación, el salón fue el detonante para que Traba dejara la dirección del museo y, pocos meses después, el museo saliera del campus universitario de manera inusual y definitiva. La exposición *Espacios Ambientales*, curada por Álvaro Barrios, es destruida por "estudiantes vándalos", titula *El Tiempo* de manera sensacionalista, sin ningún análisis de los hechos. La disculpa estaba al frente: hay que salvar el museo de esos bárbaros, y además no hay nada que temer financieramente, pues el museo subsistirá gracias a las generosas donaciones del recién creado Colcultura. La colección del museo también sale con él y el proyecto cultural de la universidad queda truncado.

Este hecho trajo como consecuencia la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá fuera de los muros de la Ciudad Universitaria años más tarde. ¿Qué ha pasado desde entonces en el espacio universitario, que en un comienzo se perfiló como un lugar de apertura institucional y académica? Pese a todo, el proyecto del museo se mantuvo en la Universidad Nacional y en 1973 se reinaugura en un nuevo edificio, que lo alberga desde entonces. Sin lugar a dudas muchas cosas importantes han pasado, como cuando el museo estuvo en las manos del historiador Germán Rubiano, su primer director; luego vinieron Carlos Granada, José Hernán Aguilar, Mariana Varela, Marta Fajardo, María Helena Bernal (+), Pilar López, William López, Santiago Rueda Fajardo. O las exposiciones sobre Santiago Cárdenas, curadas por el maestro Miguel Huertas; la de la maestra Gloria Merino o la conmemorativa de los 140 años de la Escuela de Artes, curada por David Lozano; la retrospectiva de Umberto Giangrandi, curada por Raúl Cristancho, o la de la colección Daros-Latinoamérica "Distopía", curada por María Belén Sáez de Ibarra. Después de poco más de cuarenta años, el museo necesita urgentemente un replanteamiento de sus lineamientos exclusivamente universitarios, al menos tal y como los concebimos hoy.

¿Qué puede significar que un museo sea exclusivamente universitario? Esta pregunta debería suscitar una amplia discusión que aún no se ha dado en el ámbito académico. Mientras eso sucede, me parece importante reflexionar sobre esto: que lejos de ser algo que justifique políticas poco claras de la universidad frente al museo, emitidas por las directivas de aquella, el estatus en cuestión tiende a develar las tensiones entre lo exclusivamente universitario y el mundo exterior a la universidad. Esta tensión es la misma que existe entre lo público y lo privado, entre lo local y lo regional, entre el mundo cultural nacional e internacional, donde el mercado rige cada vez más el mundo de la educación (como lo prueba la reforma a la Ley 30, impulsada por el Gobierno Santos y que no excluye nuevos lineamientos museales). Cuando me refiero a lo exclusivamente universitario, hablo de esas posturas algo conservadoras que excluyen manifestaciones "foráneas", olvidando que el espíritu de la universidad es lo universal y, por lo tanto, tiende a una apertura hacia el afuera. Esto significa no solamente mostrar y exteriorizar lo que se produce dentro del *alma mater*, sino también incluir lo externo, el afuera. Solo de esta manera se lograría un verdadero impacto en el afuera y un equilibrio dentro de las políticas de lo público, que como bien lo sabemos no deben ser exclusividad ni privilegio de unos pocos.

El *museo de arte*, así esté enmarcado y enclaustrado en el campus universitario, debe cumplir una función social, y en este sentido es importante considerar que dicha función no puede reducirse a las actividades internas de la universidad. Otros escenarios culturales, como el Auditorio León de Greiff, parecen cumplir esta función de apertura pese a un proceso de privatización que se ha instalado en su dinámica cultural. Esto significaría que el vínculo con los actores universitarios —docentes y alumnos principalmente— está a punto de romperse. Yo no creía en eso hace tres años, cuando asumí la dirección del museo, pero hoy, luego de que este se ha reformado administrativamente (por ejemplo, ya no existe el cargo directivo del museo, la colección de arte está dejada al abandono, no hay un departamento de educación ni tampoco una junta asesora) parece más un escenario de divulgación cultural en el mejor de los casos y, en el peor, una galería comercial, igual que en los inicios del Museo de Arte Moderno. La historia se repite como tragedia y luego como comedia, decía Marx; la historia del museo no escapa a esta sentencia. Un espacio como este, que solamente expone o da mayor visibilidad a obras de artistas consolidados, en su mayoría vinculados a la Fundación DAROS de suiza, deja serias dudas sobre su autonomía. Basta con echar un vistazo a las últimas exposiciones y se puede corroborar este hecho.

De otra parte, un museo de arte universitario no puede condicionarse al plano netamente expositivo, como la haría una galería comercial. Bien sabemos que las actividades pedagógicas como la formación de públicos y de guías, talleres, y otras actividades, hacen parte de la esencia del museo. En este sentido, el museo hoy día, sea universitario o no (y aquí pienso en otros tipos de museos de arte como el Museo de Arte Contemporáneo), tiende cada vez más a crear vínculos efectivos con públicos más amplios. Pero no nos engañemos, estos públicos no son una masa generosa y compacta. El museo sigue estando reservado a un público pequeño, exclusivo.

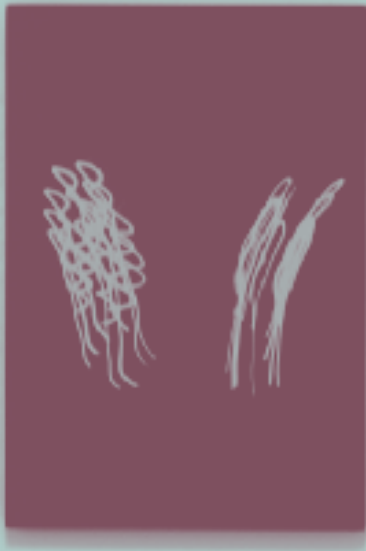
¿Es desacertado pensar que el público general pueda llegar a tener el mismo deseo de ir al museo que a una sala de cine? Hace ya varios años, a inicios de la década de los noventa, cuando hacía parte del grupo de guías de la Biblioteca Luis-Ángel Arango, le pregunté con cierta ingenuidad a una familia de visitantes: “¿Les gusta venir al museo?” Y el niño más pequeño, antes de la respuesta de su padre, se apresura y dice: “No. Parece una iglesia”. Esta respuesta me hizo pensar en mi lectura de esos días: “El provenir del pasado” de

Néstor García Canclini, donde el pensador latinoamericano se preguntaba: ¿Son posibles los museos nacionales después de la crisis del nacionalismo? Tratando de resolver ese interrogante, Canclini señala varios síntomas que hacen de lo museal algo disperso, desconectado entre sí y sin ninguna articulación. Su reflexión es aplicable a nuestro contexto:

Las tardías acciones a favor del patrimonio suelen ser obra de la sociedad civil, de empresas privadas o grupos comunitarios. En algunos países que alcanzaron a construir buenos museos de historia y arte —Brasil, Colombia, Venezuela—, gran parte de ellos pertenece a bancos, fundaciones y asociaciones no estatales. Se concentran en las grandes ciudades, actúan desconectados entre sí y con el sistema educativo, en parte porque dependen de organismos particulares, y también por la falta de una política cultural orgánica a nivel nacional. Sirven más como conservadores de una pequeña porción del patrimonio, recurso de promoción turística y publicidad de empresas privadas, que como formadores de una cultura visual colectiva (1990:161).

Esta constatación, que podemos corroborar como veraz⁷ después de más una década de ser enunciada, demuestra que los museos están aún lejos de crear un puente efectivo entre lo que se exhibe y el público, entre la cultura contemporánea y la sociedad en pos de esa “cultura visual colectiva” que enuncia Canclini. En este sentido, el Museo de Arte de la Universidad Nacional se perfila como un espacio donde las artes del tiempo y la imagen, particularmente vídeo y fotografía, transformarán el espacio mismo de exhibición en un momento donde el arte tiende cada vez más a devenir inmaterial, y la conectividad propia de las “nuevas” tecnologías conlleva a una transformación del espacio museal. Esto será bienvenido siempre y cuando restablezca el nexo perdido con la Escuela de Artes Plásticas y Visuales, y deje de lado su actual vocación, que parece más de galería comercial. El Museo de Arte ya no impulsa figuras emergentes como lo hiciera en su momento, por ejemplo con María Teresa Hincapié, Miller Lagos y Alberto Baraya. Hoy el museo solamente expone figuras consagradas, es decir, no se arriesga a consolidar nuevos nombres. José Luis Brea en su

7 Sin embargo se han realizado esfuerzos considerables por superar este distanciamiento. En Colombia, por ejemplo, ya existe la Red Nacional de Museos: <http://www.museoscolombianos.gov.co>





Grupo U.P.M.
U.P.M. VERSIÓN 1.0 (lección de anatomía)

ensayo "Museo_RAM" dice lo siguiente sobre el museo y las nuevas tecnologías:

Si tengo razón en lo que sugiero, acaso la pregunta más pertinente en cuanto a la *relación del museo contemporáneo con las nuevas tecnologías* no sea de qué modo ellas puedan ayudarle a sobrevivir o a mantenerse en sus antiguas y probablemente ya obsoletas funciones. Sino más bien de qué modo, utilizando *el potencial de gestión del conocimiento* que ellas atraen, pueden los *nuevos museos* convertirse en eficientes *nodos* capaces de introducir en nuestra experiencia perceptiva *reflexividad*, interacción, criticidad, capacidad de procesamiento de las informaciones e interconexión, fuerza de comunidad y ciudadanía entre sus usuarios. De qué manera son cada vez más capaces de constituirse como *operadores RAM* y de conectividad, para extender y complejizar las redes que favorezcan un acceso cualificado y bajo formas enriquecidas de reflexión y contrastabilidad a *mayores cantidades de información*, y cada vez un número más elevado y más críticamente formado de usuarios. (2007: 167)

En estos términos, el espacio del museo de arte es un espacio en constante transformación y mutación que se adecua a las oscilaciones y tensiones culturales de nuestra época. Ya no tiene sentido pensarlo como algo que solamente tiene que ver con un pasado, con un ayer. Eso debemos dejárselo a los museos de historia, que bien desarrollan esa función. El museo de arte, en tanto espacio cambiante, es un espacio reflexivo donde las nuevas⁸ tecnologías comienzan a generar una nueva relación con el mundo circundante. Querámoslo o no, nuestras sociedades de la información globalizada están enmarcadas dentro del inmenso universo comunicacional y capitalista. El arte y el museo de arte están atravesados por este mundo informatizado, globalizado, donde el mercado impera. Resta pensar críticamente un museo acorde a estas nuevas realidades y exigencias de un mundo cada vez más globalizado, pero en lo que respecta al Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, su verdadera misión pedagógica se ha visto truncada por la visión comercial, apoyada por las directivas de la administración del rector Moisés Wasserman (2006-2012), quienes no han defendido la autonomía

8 Las nuevas tecnologías ya no son tan nuevas. Lo que hoy aceptamos como de vanguardia: video y fotografía, por citar solamente dos maneras contemporáneas de hacer arte, tuvieron su auge en los años setenta y ochenta con la famosa generación video. Así, pues, eso de nuevas es reevaluable.

universitaria y han claudicado a las políticas neoliberales de los gobiernos de Uribe y Santos.

De la iglesia al hospital: mutaciones del museo

El símil entre la iglesia y el museo es tan antiguo como la iglesia misma. Basta con recordar que esos espacios destinados al culto de Dios en la tierra fueron los primeros museos de arte. Ciertamente, estos lugares de culto que albergaban obras de arte religioso, esculturas, música sacra y pinturas, no tenían la misma intención que los museos de la modernidad. Pero si existía una cierta función pedagógica. En la edad media y el Renacimiento el arte en las iglesias tenía la función de instruir sobre las sagradas escrituras a quienes no sabían leer.

Esta visión pedagógica cambió con la revolución de Gutenberg y con la Reforma protestante. La invención de la imprenta trajo consigo un cambio radical en las maneras de exhibir el arte, y esos lugares destinados a la pedagogía religiosa a través del arte quedaron sumergidos en un silencio sepulcral. Pero los museos de la modernidad no estaban lejos de los espacios sacros y de culto. A los museos se va en silencio, en actitud contemplativa, y el espectador —semejante al creyente—, levanta la cabeza religiosamente en actitud de incompreensión y de resignación frente a las obras de arte, y la vuelve a inclinar barbilla al pecho, como listo a ser degollado por la distancia creada entre él y el furor divino del arte moderno.

La cercanía del museo con el hospital es también notable. Este centro de salud que acoge la enfermedad, este lugar de sanación que acepta las más crueles patologías corporales, es como un museo. En él se encierran temporalmente los personajes que se encuentran en el límite de la vida y la muerte. A estos espacios acuden los visitantes en horarios permitidos a observar a los pacientes como si se tratase de objetos inanimados, conectados a aparatos extraños y postrados en camas y sillas mientras varios tubos de plásticos los mantienen con vida. Los hospitales son lugares de resignación donde los "curanderos" oficiales —médicos y enfermeras— ejercen sus buenos oficios para sanar aquello tocado por la enfermedad. De otra parte, el carácter aséptico del hospital también lo encontramos en el museo: paredes blancas e inmaculadas, corredores fríos y silenciosos, salas de exhibición semejantes a las salas de operaciones, donde las obras se muestran como cuerpos operados. De hecho, el lugar de práctica

de los curadores del arte contemporáneo es el museo, así como el del personal médico —dedicado a curar, valga la pena anotarlo— es el hospital.

Un ejemplo perfecto de esta unión es el centro de arte contemporáneo La Salpêtrière en París. Antigua capilla de culto religioso situada en el hospital que lleva su nombre, cerca del Jardín de Plantas y la línea del metro 5; Freud asistió allí a las lecciones de Charcot sobre la histeria a comienzos del siglo XX. En este espacio pude ver exposiciones de Bill Viola, Kawamata y Rebecca Horn a finales de los años noventa. En el nivel local, a finales de los noventa el Hospital la Samaritana acogió la muestra *Salud Pública*, curada por el artista Gustavo Sanabria —quien además es enfermero de profesión—, y el año 2009, el nuevo hospital universitario de la Universidad Nacional (que por cierto aún no funciona) albergó en sus salas y corredores una exposición de la galería Al Cuadrado.

Estos ejemplos son clara muestra de las mutaciones de la iglesia y el hospital como puntos expositivos y de las fronteras permeables de estas instituciones hacia lo museal. Entre otros ejemplos la obra más reciente de la artista María Elvira Escallón tiene que ver con estos espacios. El símil entre el museo y el hospital se evidencia en el ámbito universitario: en el caso de la Universidad Nacional, el primero está en cuidados intensivos y el segundo tiene ya un acta de defunción frente a la Ley 100, que ha dejado a la salud como un negocio privado.

Ahora bien más allá de evidenciar las relaciones entre estas tres instituciones, lo que me interesa poner de relieve es el carácter público de estos espacios. Ciertamente, muchos de ellos no son tan públicos, pero permiten una congregación de diferentes públicos frente al problema de la experiencia corporal. En el primero la experiencia es casi mística, el cuerpo parece desprenderse del alma. En el segundo el cuerpo está más que presente, pues es la esencia misma de la salud; y en el tercero el cuerpo está en ambas partes. Lo que si podemos afirmar —a riesgo de equivocarnos— es que el museo en la era moderna parece ser el resultado del matrimonio perfecto entre la iglesia y el hospital.

Hoy el espacio museal, así tenga fuertes rasgos de sus progenitores, está cambiando. En lo referente al arte, el museo ya no es el lugar de comunión donde las obras venían a contemplarse religiosamente, ni tampoco es el lugar donde se asiste con impotencia a que las obras recuperen su salud pública. El museo

en la contemporaneidad se convierte en un espacio permeable a las diferentes influencias tecnológicas que le hacen un centro de experiencia y experimentación estética importante. La experiencia estética no solamente se ve restringida a la exhibición de arte contemporáneo, también contempla la historia misma a través del patrimonio artístico, y la experimentación estética logra crear nuevas maneras de relación entre lo sensible y lo perceptible, apoyadas en los medios de masas. Además, el espacio museal es un centro de formación pedagógica (públicos y guías de exposiciones), investigación y divulgación cultural. En este sentido, lo que deberíamos encontrar en los museos hoy no es solamente arte, sino más bien el imbricado y complejo mundo de la cultura. Dentro de las mutaciones deseables para un museo de arte existe el cambio de nombre, que en últimas da cuenta de su función: el *museo de la cultura* es sin duda un buen nombre para todos aquellos espacios que pretendan sobrevivir a la crisis de los museos de finales del siglo XX y donde los visitantes futuros asistan a *eventos relacionales*⁹ dignos de su condición híbrida y mestiza donde las fronteras tienden a abolirse.

El museo de la basura. La transgresión

Nuestras sociedades globales, excesivamente enmarcadas dentro del consumo y la acumulación, asignan un lugar importante a la limpieza. Por ejemplo, un hecho que marcó de manera contundente mi percepción frente al papel desempeñado por las sociedades que erigen como paradigma la limpieza, fue el que presenciaba desde el balcón de mi apartamento parisino, situado en el 41 del Boulevard de Ménilmontant, frente al Cementerio Père Lachaise. El cortejo de una huelga de trabajadores que reivindicaban con justicia sus derechos por aquel año del 2003, era seguido por una escuadrilla del servicio de aseo de la alcaldía municipal. Ese gesto era contundente en poner en evidencia esta idea: “aquí no ha pasado nada”. Nuestros gobiernos invierten sumas exorbitantes para poder mantener limpio nuestro entorno. La basura se recoge, se oculta, se recicla en el mejor de los casos, pero no se exhibe. Exhibir la basura es sinónimo de pobreza, de decadencia, de insalubridad.

¿Qué sucede entonces si un espacio expositivo se concibe para exponer, acumular y exhibir la basura?

⁹ A propósito de la estética relacional, consultar *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud.

En Bogotá se encuentra un lugar paradigmático concebido en una residencia del barrio La Soledad: el Museo de la Basura, ubicado en la calle 39 # 26A-07. Este espacio fue concebido por un antiguo administrador de empresas, Antonio, quien luego de haber vivido en Francia, regresa al país, no sin antes encarar de frente el capitalismo rampante que se erige en consumismo. El principio museal de este espacio es la acumulación de todo aquello que nosotros desechamos: botellas de plástico, gomas de mascar, latas de cerveza, etc. Estos objetos inservibles entran en la colección de este extraño "museógrafo", contaminando el lugar de un olor particular, mezcla de la acumulación y la descomposición de las sustancias perecederas que quedan adheridas a los recipientes de plástico y vidrio. Este museo no es único en el mundo: en Campo Magro, Curitiba (Brasil), encontramos un lugar similar al bogotano. Con un claro interés ecologista, estos museos acogen cientos de objetos no reciclables y los exhiben al público. También en su colección encontramos una serie de objetos que están en desuso, como antiguas máquinas de escribir o prendas pasadas de moda. Lo inservible también es digno de exhibición, parece decirnos el dueño de este espacio.

Estos dos espacios, resultado de iniciativas individuales, ponen de manifiesto la noción de *transgresión*. El museo aquí se convierte en un espacio transformador de la idea de lo bello, que cuestiona el paradigma del buen gusto, donde lo que se exhibe no es propiamente un tesoro sino la ruina misma de nuestra condición consumista en un capitalismo salvaje. *El museo de la basura* es, sin duda, un lugar de reflexión, entendida esta noción como la que define el fenómeno físico y lumínico de la mirada en un espejo o cristal. Este espacio es un verdadero espejo que nos tira a la cara lo que generalmente nosotros tiramos al mundo con la esperanza de no volverlo a ver.

Pero todos sabemos que el ritmo consumista de las sociedades del mercado salvaje no dan tiempo para el reciclaje, lo que traerá consigo, inevitablemente, la acumulación de basuras y su consecuente expansión epidemiológica. Los rellenos sanitarios que rodean nuestras ciudades no son suficientes y es fácil prever una invasión de la basura en muy poco tiempo. Este escenario apocalíptico es evidenciado por el *museo de la basura* en pleno corazón de una zona residencial donde los desechos se acumulan al lado del poste de la luz como una escultura al mejor estilo del *arte povera*.

El *museo de la basura* tiene ciertas variantes que lo acercan a los museos de arte tradicionales. En un lejano Salón Cano —al inicio de la década de los noventa—, en la época que éramos estudiantes de bellas artes, y antes de que esta noble práctica cambiara abruptamente de nombre, un grupo de estudiantes, entre ellos Andrés Gaitán, ingresaron desnudos al Museo de Arte de la Universidad Nacional en protesta por haber sido excluidos del salón. La frase que arengaban los inconformes y jóvenes estudiantes señalando el fondo de una caneca era "Todo lo que hay aquí es pura basura". Esta frase, más allá de su anecdotismo, es bastante reveladora, teniendo en cuenta que muchos de nuestros museos acumulan basura.

Sin lugar a dudas, los museos han expuesto mucha basura en los últimos tiempos y no precisamente es *arte povera*. La frase contundente de esos jóvenes estudiantes se convertía en una evidencia que sin duda se podría corroborar años más tarde: el museo transformado en un receptáculo de desechos. Por ejemplo, durante la corta gestión de Santiago Rueda Fajardo como director del Museo de Arte de la Ciudad Universitaria (2008), se podían contar varios camiones llenos de basura que salía del museo, que iban desde sillas y otros elementos, residuos de instalaciones, hasta generosas y residuales donaciones de los propios artistas, que sin saber qué hacer con sus obras efímeras, luego de una exposición, terminaban acumulándose hasta en los techos del museo. ¿Cómo y cuándo ingresó toda esa basura al museo? Poco importa, pues lo interesante del asunto es como el museo tiende a ser un acumulador de desechos, a los cuales terminamos asignándoles un determinado valor, así sea afectivo. El personal del museo estaba apegado a una serie de objetos inservibles que habían adquirido con el correr del tiempo y la indiferencia de los directores le había asignado el estatus de obra de arte.

El *museo de la basura*, sin lugar a dudas, nos interroga sobre el papel que juegan los *museos en la contemporaneidad*. Y al mismo tiempo interroga de frente y sin tapujos a la sociedad de consumo, donde la acumulación de objetos que ya no cumplen su función inicial y no son reciclables termina contaminando el espacio aséptico de nuestras sociedades, incluso el del museo de arte, como espacio en blanco siempre listo a recibir objetos inservibles o *artefactos*. En este sentido el *museo de la basura* es un espacio de verdadera transgresión, pues borra y supera los límites impuestos a la idea de belleza.

El museo de los accidentes. La crítica al progreso

En la Fundación Cartier para el arte contemporáneo en 2003 presencié la exposición *Ce qui arrive* (Lo que acontece), curada por el conocido teórico y urbanista Paul Virilio. Algo que llamó mi atención por aquel entonces —y aún lo sigue haciendo, lo confieso—, es el hecho enunciado por Virilio: *no existe hoy en el mundo un museo de la catástrofe que nos alerte de los peligros del progreso*. En la exposición había dos ejes temáticos: el primero de ellos, denominado *La caída*, estaba constituido por la visión de tres artistas: Lebeus Woods, Nancy Rubins y Stephen Vitiello. El segundo, denominado *La cantidad desconocida*, por la visión de trece artistas, entre quienes se contaban Tony Oursler, Artavazd Pelechian, Cai Guo-Qiang y Jem Cohem. Sus obras se exhibían al lado de cientos de archivos visuales de accidentes naturales e industriales, entre otros, reseñando, a manera de archivo, el *museo de los accidentes*. Paul Virilio decía en la presentación del catálogo:

Un rasgo, entre todos distintivo, opone la civilización contemporánea a aquellas que le han precedido: la *velocidad*. La metamorfosis se produjo en el espacio de una generación”, constataba en los años treinta el historiador Marc Bloch. Esta situación trae consigo un segundo rasgo: *el accidente*. La generalización progresiva de los eventos catastróficos que afectan no solamente la realidad del momento, sino que causan la ansiedad y la angustia por las nuevas generaciones. De incidentes en accidentes, de catástrofes en cataclismos, la vida cotidiana deviene un *caleidoscopio* donde nosotros afrontamos sin cesar lo que acontece, lo que sobrevive inopinadamente, por decirlo de otra manera, exabrupto... En el espejo roto, hay que aprender entonces a discernir lo que acontece, con más frecuencia, pero sobretudo cada vez más rápido, de manera intempestiva, ya simultánea. Frente a este estado de hecho, una temporalidad acelerada que afecta las costumbres, el Arte así como la política de las naciones, impone una urgencia entre varias: aquella de exponer el accidente del Tiempo.¹⁰ (Virilio, 2003)

Así, el *museo de los accidentes* se configura como una *utopía*, como un *no lugar* dentro de un mundo cada vez más perfeccionista, que no da cabida al error. El progreso —y la historia del museo, valga la pena

decirlo— se ha cimentado sobre una tradición que le apunta al éxito. Por esa razón, el museo de los accidentes es en sí mismo un antimuseo. Podemos imaginar, por ejemplo, una curaduría en uno de nuestros immaculados museos colombianos, donde las paredes comiencen a deteriorarse, donde el techo sea una especie de colador cada vez que llueve, donde al menor movimiento sísmico aparecen fisuras a la mejor manera de Doris Salcedo en la Tate. La obra de Carlos Garaicoa caería como anillo al dedo para esta curaduría.

Un *museo de los accidentes* en nuestro contexto, que siempre ha negado la catástrofe, sería un museo donde la ruina y el deterioro se instalan como una verdadera obra de arte. Muchos han gritado a los cuatro vientos por el cierre “repentino” del Museo de arte Moderno La Tertulia en Cali. ¿Pero acaso es inimaginable que un edificio como este, o como el Museo de Arte de la Universidad Nacional, construido en 1973, necesite una buena refacción en su estructura y cubiertas? De no ser así, el *museo de los accidentes* será una realidad, donde a un espectador o visitante le puede caer medio techo encima mientras observa una instalación de vídeo o una exposición fotográfica.

Para Paul Virilio, este *espacio de la catástrofe* enuncia una posibilidad de cuestionamiento de la noción de progreso. Quizá en este sentido está muy conectado con Walter Benjamin, que en varios de sus textos, y particularmente en las *Tesis de la historia*, cuestiona el progreso. Frente a la acelerada carrera del progreso, enceguecidos por las nuevas tecnologías, no vemos cómo se deterioran las estructuras de nuestros edificios, símbolos de nuestras sociedades. *El museo de los accidentes* es un llamado a restablecer la memoria de aquello que fracasó, que no funcionó o que estalló en el aire en mil pedazos. Este sería un buen espacio al lado del *museo de la cultura*, que algún día, seamos optimistas, despuntará en nuestro país.

Desde la salida de emergencia. A manera de conclusión

En la contemporaneidad el museo se ha transformado, está cambiando, mutando. Por lo tanto es indispensable repensar críticamente su función sin dejar de lado su misión. Hemos visto tan solo algunas de estas transformaciones, pues en realidad son innumerables. Solo hemos visto aquellas que están relacionadas de una u otra manera con el *museo de arte*. Indudablemente,



◀ UPM, Versión 1.0 (detalle: Lección de anatomía) Grupo UPM.
Fotografía: Joyce Rivas, 2012

detrás de estas modestas reflexiones se encuentra el imperativo de pensar también el estado del arte. ¿Y la crítica en todo esto? Es claro que una de las posibles transformaciones del museo está en el lugar de lo público y abierto, del campo cultural que posibilita el despliegue de los discursos en la internet y en el papel, y por ende de una postura crítica. El *museo de la cultura* puede ser también un museo crítico; debería serlo, quise decir. El museo debe entrar en internet, como lo muestra el Google Art Project, donde ahora podemos visitar de forma virtual los grandes museos del mundo y sus colecciones, que así pueden desplegarse sin fronteras y estar *fuera de su lugar*, por parafrasear la tesis de Jaime Iregui.

El *museo de arte* de hoy debe buscar varias salidas a su rigidez, a su falta de comunicación e interrelación con la sociedad. Recuerdo una encuesta que desarrolló una estudiante de artes hace unos años sobre la visibilidad del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Ella, con su encuesta en la mano, preguntaba a los visitantes del mercado de las pulgas que se instala a los pies del *Mambo* todos los domingos: *¿conoce el Museo de Arte Moderno?* Un número bastante alto de personas

contestaron negativamente. Esta encuesta, que se puede aplicar a varios de nuestros museos, merece tenerse en cuenta cuando un espacio cultural, como el museo de arte, tiende cada vez más a convertirse en un lugar de exclusividad. Pero ¿acaso ese no ha sido el caso de todos los museos de arte? Dicho de otra manera, ¿el *museo de arte* es para los artistas y para el mundo del arte, o tiene que ver en algo con el resto de la sociedad? Si la respuesta es afirmativa a lo segundo, resta elaborar una discusión seria sobre el papel de los museos de arte dentro del complejo mundo cultural en la era de la globalización, donde lo público y lo privado seguirán demarcando sus ámbitos de influencia, sobre todo en una sociedad regida por las leyes del mercado¹¹.

Referencias

Bourriaud, Nicolas (2004). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

¹¹ ¿Qué está sucediendo en el Museo de Arte de la Universidad Nacional? <http://esferapublica.org/nfblog/?p=9681>

Brea, José Luis (2007). "Museo_RAM" en *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.

Danto, Arthur (2005). "Tres maneras de pensar el arte" en *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Buenos Aires: Paidós.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Virilio, Paul (2003). *Ce qui arrive*. Fondation Cartier pour l'art contemporain. Disponible en http://www.onoci.net/virilio/pages/virilio/avertissement.php?th=1&rub=1_1