

EL AFECTO DE LA MIRADA

Por una mediación indisciplinada en museos

Ignacio Fernández del Amo

Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

ignaciofamo@yahoo.es

Recibido: 06 de febrero de 2022

Aceptado: 03 de Mayo de 2022

Identificador permanente (ARK): <http://id.caicyt.gov.ar/ark://atqmmrmz0>

|1|

Resumen

“Dice el saber popular que todo depende de los ojos con los que se mira. Hay miradas curiosas y miradas aburridas, hay miradas eruditas y miradas distraídas. Y cada una tiene su efecto sobre lo mirado. ¿Qué ocurre cuando los objetos se miran con afecto?” (Museo Histórico Nicolás Avellaneda, 2020). Este fue el punto de partida de un ciclo de trece publicaciones que puso en marcha el Museo Histórico Nicolás Avellaneda de Tucumán en su página de Facebook desde el Día de los Museos de 2020. Se tituló: El afecto de la mirada. La dinámica consistía en invitar a distintos agentes de la escena cultural local a compartir su *mirada afectuosa* sobre un objeto de la colección del museo en un texto breve. Los propósitos que perseguían sus promotores eran varios: recrear una escena que se vivía en las salas de manera recurrente (la necesidad que tienen los visitantes de compartir con alguien sus sentimientos cuando un objeto despierta alguna emoción), acabar con el monopolio de la autoridad enunciativa del museo y, por último, desanudar la unión que existe entre los museos tradicionales y las disciplinas de referencia que limitan el acercamiento a las colecciones. Se proponían, en resumen, una forma de mediación indisciplinada basada en el afecto de la mirada.

El presente artículo expone los fundamentos teóricos que sustentaron este ciclo que el museo tucumano desarrolló durante la pandemia y las posibles derivas que podría tener en otros ámbitos de actividad de los museos.

Palabras clave: museo, mediación, participación, afecto

THE AFFECTION OF THE LOOK

For undisciplined mediation in museums

Abstract

"The popular wisdom says that everything depends on the eyes with which you look. There are curious glances and bored glances, there are scholarly glances and absent-minded glances. And each one has its effect on what is looked at. What happens when objects are looked at with affection?" (Museo Histórico Nicolás Avellaneda, 2020). This was the starting point of a cycle of thirteen publications that the Museo Histórico Nicolás Avellaneda de Tucumán launched on its Facebook site from the International Museum Day 2020. The title: The affection of the look. The dynamic consisted of inviting different agents from the local cultural scene to share their affectionate gaze on an object from the museum's collection in a short text. The purposes pursued by its promoters were various: to recreate a scene that was frequently lived in the halls (the need for visitors to share their feelings with someone when an object arouses an emotion), to end the monopoly of the museum's enunciative authority and, finally, to untie the link that exists between traditional museums and their reference disciplines, that limit the approach to collections. In short, they proposed a form of undisciplined mediation based on the affection of the look.

|2|

Keywords: museum; mediation; participation; affection

Introducción

Dice el saber popular que todo depende de los ojos con los que se mira. Hay miradas curiosas y miradas aburridas, hay miradas eruditas y miradas distraídas. Y cada una tiene su efecto sobre lo mirado. ¿Qué ocurre cuando los objetos se miran con afecto? (Museo Histórico Nicolás Avellaneda, 2020).

Este fue el punto de partida de un ciclo de trece publicaciones que puso en marcha el Museo Histórico Provincial Presidente Nicolás Avellaneda de Tucumán entre el 18 de mayo (el Día Internacional de los Museos) y el 25 de agosto de 2020. El ciclo se tituló: El afecto de la mirada.

El equipo que lo ideó perseguía varios objetivos: recrear una escena que se vivía en las salas de manera recurrente (la necesidad que tienen los visitantes de compartir sus sentimientos cuando un objeto les despierta alguna emoción), acabar con el monopolio de la autoridad enunciativa del museo y, por último, desanudar el lazo que existe entre los museos tradicionales y sus ciencias de referencia, convencidos de que las miradas monodisciplinarias limitan el acercamiento a las colecciones. Se proponían, en resumen, una forma de mediación indisciplinada basada en el afecto de la mirada. La fundamentación teórica de estas aspiraciones guiará la estructura de este artículo.

Las pasiones mueven a la acción

Las pasiones activan el pensamiento. Es más, también mueven a la acción¹. Y, a juicio de Tim Sullivan, las pasiones, en los museos de Historia, no suelen despertarlas los textos que informan de las grandes batallas o los hitos más importantes de la vida de los próceres, sino los objetos que permiten a los visitantes establecer una conexión entre sus vidas y el pasado. Sullivan (2011), en el artículo “History in the new millenium or problems with history?”, exponía los resultados de varias encuestas realizadas a jóvenes de Estados Unidos y Australia que revelaron que la mayoría daba sentido a la historia a través de un marco muy personal de significación, es decir, a través de sus propias experiencias y recuerdos, o a través de las historias que les cuentan otras personas en las que confían. Los objetos, las fotografías y, en menor medida, los documentos históricos, son la puerta imprescindible para dar carnadura al pasado. Lo que notaron los investigadores que cita Sullivan es que las personas se conmueven, por ejemplo, cuando descubren que en su casa tienen un sillón igual que el que usaba un presidente de la nación 150 años atrás. El sillón libera al presidente de la cárcel abstracta del texto de sala o de los libros de historia y le devuelve su dimensión humana.

|3|

La observación de los visitantes en las salas del museo tucumano había revelado un comportamiento recurrente: cuando algún visitante se encuentra con un objeto que le despierta alguna emoción siente la necesidad de compartir su sentimiento con alguien. Ese alguien puede ser la persona que lo acompaña (familiar o amistad) o, si entró solo al museo, cualquiera que esté en las inmediaciones, ya sea otro visitante o el personal de sala. En el Museo Nicolás Avellaneda, esto suele ocurrir en las salas 4, 5 y 6, en las que se exponen objetos de uso doméstico, mobiliario y arreos de caballería del siglo XIX, además de una maqueta de la década de 1960 que representa el momento de la declaración de la independencia, el 9 de julio de 1816. Y el detonador de la emoción casi siempre es –como ocurría con la magdalena de Proust– un recuerdo del pasado o del entorno familiar o profesional del visitante. “¿Recuerdas el aparador que tenía la abuela?”. “Cuando era pequeño y pasaba el verano en casa de mis abuelos, usaba unos estribos como esos para montar a caballo”. “Yo tengo un farol igual en mi casa, de cuando mi padre trabajaba en el ferrocarril”. “Cuando era pequeña, me encantaba hacer figuritas. Claro que no tan trabajadas como las de esta maqueta”.

Imagen 1. Publicación inaugural del ciclo “El afecto de la mirada”, realizada el 18 de mayo de 2020. Gabriel Chaile compartía su pasión por la cerámica prehispanica

¹ El pragmatista Charles Sander Peirce escribió que “nuestras creencias guían nuestros deseos y moldean nuestras acciones” (Houser y Kloesel, 2012, t. I, p. 161), y su compañero Oliver Wendell Holmes confesó como la defensa pasional de sus creencias le había hecho empuñar las armas durante la guerra civil (Menand, 2003).



Fuente: Museo Histórico Nicolás Avellaneda (2020)

|4|

Imagen 2. Octava publicación de “El afecto de la mirada”, realizada el 15 de julio de 2020. A Tony Martínez este farol le sirvió para repasar su biografía, estrechamente vinculada con los talleres ferroviarios de Tafí Viejo.



Fuente: Museo Histórico Nicolás Avellaneda (2020)

Cuando empezó la pandemia en marzo de 2020, el personal que estaba a cargo de la comunicación del museo quiso reproducir este fenómeno. El principal obstáculo era, como es bien sabido, que no podían hacer pasar a nadie a las salas con la esperanza de que se produjera la esperada conexión emocional. Lo que pensaron, para salvar el escollo, fue seleccionar un conjunto de objetos y buscar a personas que ya sabían de antemano

que sentían un afecto especial por ellos. A cada invitado le enviaron una imagen del objeto y le pidieron que contara, en no más de quinientas palabras, y de la manera más cercana posible, qué emociones les despertaba, qué conexión existía entre ellos y el objeto. Así, a Gabriel Chaile, artista plástico que trabaja con las formas de la cerámica prehispánica de los Valles Calchaquíes, se le envió una urna santamariana; a Pablo Masino, fotógrafo y apasionado de la historia de la fotografía, una *carte de visite*; a Guadalupe Albornoz, maestra jardinera, poeta y activista, un busto de Manuel Belgrano; a Silena Mamondes, comunera de la comunidad indígena de Amaicha del Valle, una cerámica Candelaria con forma de mujer, etc.

Para la elección del título del ciclo se buscó un término que guardara relación con las categorías “emoción”, “pasión”, “cercanía”, etc., y que diera pie a realizar algún juego de palabras. Finalmente se eligió el término “afecto”, que el Diccionario de la Lengua Española define como: “Cada una de las pasiones del ánimo, como la ira, el amor, el odio, etc., y especialmente el amor o el cariño”. La idea era contar en el ciclo como el *afecto* produce un *efecto*. O que quizás merezca la pena *dejarse afectar* por los objetos. En resumen, “El afecto de la mirada” cuenta los efectos que tiene la mirada afectuosa sobre los objetos, sobre el mundo.

|5|

Cualquier programa que quiera desarrollar un museo tiene que partir de la realidad de su territorio, de su comunidad, de lo que acontece dentro de sus paredes, pero también tiene que fijarse una estrella que lo oriente hacia metas más lejanas. Tiene que procurar una simbiosis entre la práctica y ciertos fundamentos teóricos y éticos que den sentido a sus actividades. Por eso, el ciclo que idearon en el Museo Histórico Nicolás Avellaneda, partía de la observación etnográfica, del contacto con los visitantes, pero se fijó otras metas más ambiciosas que la mera reproducción de las emotivas conexiones entre las personas y los objetos: querían cuestionar, no solo la autoridad enunciativa del museo, sino también el monopolio de la Historia como única lectora autorizada de las colecciones de la institución.

No sos vos, soy yo

Que existe un divorcio entre buena parte de los museos y la sociedad es indudable: las cifras que arrojó la Encuesta Nacional de Consumos Culturales de 2017 (la última realizada en Argentina antes de la pandemia) revelaron que solo un 12,5 % de la población argentina visita museos al menos una vez al año. Y si atendemos a los sectores con menor nivel económico y educativo, esas cifras bajan al 6,5 % (Ministerio de Cultura, 2017). Nunca es sencillo esclarecer las causas que llevan a la ruptura de una relación, y acaso no tenga sentido hacerlo en algunos casos, pero como los museos no están dispuestos a que se consume el divorcio, quizás un buen primer paso sea acercarse a ella confesando: no sos vos, soy yo.

Carmen Mörsch (2014, p. 14) sugiere una razón que explicaría por qué la ruptura es culpa de los museos y no de los públicos cuando se pregunta por qué siempre se trata de acercarse algo a alguien y de derribar barreras. ¿Por qué la base de la relación tiene que ser que los visitantes acepten acercarse a lo que un grupo de arqueólogos, antropólogos, historiadores

o biólogos tienen para contarles? Porque lo cierto es que, a pesar de los avances en museografía, recursos tecnológicos y formas de comunicación, los museos siguen sin ser considerados relevantes para la mayoría de la población. Poco importa que pinten las paredes de colores, peguen códigos QR al lado de las obras o difundan los contenidos de las muestras en Instagram y Tik Tok. Hagan lo que hagan, siguen sin estar entre los destinos preferidos para ocupar el tiempo de ocio de sus conciudadanos. Tampoco se alzaron voces reclamando que volvieran a abrir durante la pandemia cuando ya estaban reactivándose otros rubros. ¿Será que el problema no reside tanto en las barreras como en lo que se quiere acercar?

Y vuelvo a Carmen Mörsch, que en el mismo artículo constata que es fácil encontrar críticas a la gestión de directivos o a determinados proyectos expositivos, pero nadie se atreve siquiera a cuestionar por qué sigue existiendo una distribución de funciones en equipos curatoriales, educativos, de comunicación y de investigación, cada uno con su cuota de poder y sin ser importunados. Y cierra su reflexión afirmando que cuestionar el *statu quo* “significa cortar la rama en que uno se apoya: poner en tela de juicio las bases de la propia posición” (2014, p. 14). Quizás haya que formularse preguntas como: ¿Quién cuenta qué en los museos? ¿A quién se lo cuenta? ¿Cómo lo hace? ¿Para qué?

|6|

Es casi inevitable que los trabajadores de museos se enamoren de los contenidos que producen, más aún si son especialistas en la disciplina, y se pregunten desconcertados cómo es posible que los que circulan allá fuera, al otro lado de las paredes del museo, no compartan su pasión. Conjeturan que no puede haber otra razón que la falta de conocimiento sobre las maravillas que les aguardan en las salas. ¿Y acaso los museos no existen para despertar la curiosidad, promover el conocimiento y descubrir nuevos mundos? Claramente, el único camino es perseverar en las estrategias de comunicación hasta lograr que las personas franqueen las puertas. Así se ha hecho siempre.

Es tema conocido, porque está contado en decenas de artículos, que los museos nacieron con la misión de aumentar el nivel de entendimiento del pueblo, de elevar su espíritu y normalizarlo dentro del ideario liberal de las nuevas naciones modernas. Las élites políticas y burguesas se valieron de los museos para educar al pueblo, para acercarle la alta cultura y para transmitir su doctrina a través de las evidencias materiales que ellos mismos entronizaban como patrimonio de la nación. Esa aculturación es mucho más que instrucción. Como nos enseñó Foucault, el poder construye subjetividades, da forma a las identidades de los sujetos y normaliza relaciones sociales bajo un pacto social donde la cultura sirve para igualar a los individuos. Pero la igualación es siempre según el modelo que proponen quienes ostentan el poder porque, como sostiene Bourdieu, el consumo cultural es una herramienta de las élites para mantener la diferenciación social, para recordar a los de abajo que la diferencia de clases no es solo cuestión de dinero sino de sensibilidad. Así, el museo se concibió como una institución democrática desde la que acceder a una mirada privilegiada que supuestamente los públicos desconocen o de la que están distanciados.

Y las ciencias fueron las encargadas de legitimar *objetivamente* ese ideario, como mostró Edgardo Lander (1993) en “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. Hoy, los científicos que se desempeñan en museos (o quienes lo hemos hecho en alguna

ocasión) trabajan para ampliar el horizonte de comprensión de nuestro mundo, para socializar las colecciones que tienen a su cargo y, en ocasiones, dibujar líneas de conexión con el presente, con las vidas de sus conciudadanos y con los problemas que nos acucian. Es un trabajo valioso, honesto, frecuentemente situado, consciente del lugar desde el que se enuncia y de a quién se dirige. Pero no pensemos que antes no era así; también los científicos de tiempos pasados eran honestos, simplemente los amparaba un paradigma científico distinto.

En su libro *The Participatory Museum*, Nina Simon (2010, prefacio) reunió algunos de los reclamos que hacen los visitantes y que los llevan a no frecuentar los museos:

1. Las instituciones culturales no son relevantes para mi vida.
2. La institución nunca cambia.
3. La voz autoritaria de la institución no incluye mi punto de vista o me da un contexto para poder comprender lo que me presenta.
4. La institución no es un lugar creativo donde pueda expresarme y contribuir a la historia, el arte o la ciencia.
5. La institución no es un lugar cómodo para socializar y compartir ideas con amigos o extraños.

|7|

Si juntamos: no incluye mi punto de vista, no me deja expresarme y contribuir, y no es un lugar cómodo para socializar y compartir ideas, claramente vemos un problema de comunicación. Estos reclamos muestran que, en el balance entre la difusión científica y la comunicación humana, hay un gran desequilibrio hacia la primera. En el prefacio del número 41 de *ICOFOM Study Series*, André Desvallées (2012) confesaba que, al recibir los trabajos que conformarían la publicación (“Empoderar al visitante: proceso, progreso, protesta”), se dio cuenta de la brecha que existía entre los museos que ponen en marcha acciones con un fuerte compromiso social y aquellos otros que –ya sea por falta de recursos o de voluntad política o personal– mantienen las rutinas que privilegian a los objetos sobre los visitantes, al tiempo que salvaguardan su autoridad enunciativa como instituciones científicas (p. 14).

El mismo Desvallées, como codirector de la publicación *Conceptos claves de museología* (Desvallées y Mairesse, 2010), advierte también que el mandato de difundir los contenidos producidos por la investigación científica, aboca a los museos a asumirse como medios de comunicación asimétricos. Y los que procuran equilibrar la balanza y dejar en manos de los visitantes la construcción de los relatos, “semejant parques de diversiones que multiplican las atracciones de carácter lúdico” (pp. 30-31).

¿Quién no está contando qué en los museos?

¿Qué ocurre si cambiamos la pregunta que propuse un poco más arriba (quién cuenta qué) por *quién no está contando qué* en los museos? Que podría complementarse con otra pregunta: ¿bajo qué condiciones permitimos que otras voces irruman en el museo?

Este ejercicio de cambiar la forma de preguntar es el que llevó a Miranda Fricker a desarrollar su investigación sobre la injusticia epistémica. En el prólogo de su libro, cuenta que los filósofos han dedicado mucho tiempo a pensar en la naturaleza y características de la justicia, pero que ese enfoque produce la impresión de que la justicia es la norma cuando la realidad es que, en muchos ámbitos de la vida, la injusticia es lo normal (Fricker, 2017, p. 9).

Para la filósofa inglesa, las dos prácticas epistémicas más elementales son, transmitir conocimiento a otros mediante el testimonio y dar sentido a nuestras experiencias sociales. Cuando se impide a alguien practicar cualquiera de ellas por cuestiones de género, raza, edad, formación, etc., se produce una injusticia testimonial o una injusticia hermenéutica. La injusticia causa un mal sobre alguien porque atenta contra su condición de sujeto de conocimiento. Los argumentos que desgrana en su libro fueron esenciales para dar forma al ciclo “El afecto de la mirada”, pero también lo son para revisar los cimientos sobre los que se asientan los museos. La piedra angular sobre la que asienta su investigación es el concepto de poder social, que es el responsable de las injusticias.

|8|

Imagen 3. Sexta publicación de “El afecto de la mirada”, realizada el 8 de julio de 2020. Pablo Masino contaba cómo la contemplación de un objeto puede disparar una serie de asociaciones libres, pero encadenadas, por la biografía de uno.



Fuente: Fuente: Museo Histórico Nicolás Avellaneda (2020)

Imagen 4. Décima publicación de “El afecto de la mirada”, realizada el 29 de julio de 2020. Silena Mamondes usó la cerámica Candelaria para hablar de la mujer indígena de ayer y de hoy en un texto valiente y emotivo que fue, por lejos, el más exitoso del ciclo.



Fuente: Museo Histórico Nicolás Avellaneda (2020)

El poder social es, para la autora, la “capacidad socialmente situada de controlar los actos de los demás” (Fricker, 2017, p. 14). A diferencia de Foucault, quien afirmaba que el poder no se posee, sino que se ejerce, y por tanto existe únicamente en acto, Fricker lo define como una capacidad que tienen los agentes sociales aun cuando no lo estén ejerciendo. Pone como ejemplo el poder de una agente de tráfico, que ejerce cuando multa a alguien que incumple una norma, pero que también influye en el comportamiento de los conductores, aunque no los multe, solo porque tiene la capacidad de hacerlo.

A continuación, distingue entre poder agencial y poder estructural. El primero es el que ejerce un agente (una persona concreta), mientras que en el segundo no hay un agente concreto que lo ejerza, sino que está diseminado de tal manera por el tejido social que carece de sujeto. Excluir a las mujeres por brujas, histéricas o sentimentales han sido formas tradicionales de injusticia epistémica obra de un poder estructural. En estos casos, las personas que excluyen o castigan actúan más como vehículos del poder que como agentes.

También es importante en su argumentación la naturaleza social del poder, porque significa que cualquier análisis sobre su funcionamiento debe ser socialmente situado, es decir, que solo cobra sentido en un contexto determinado. Esto es así porque el poder es

una forma de relación social entre sujetos o grupos concretos, en la que unos tienen poder sobre otros en virtud del lugar que ocupan en una red más amplia de relaciones de poder. En su blog *American Perceptionalism*, Isabel Singer (2021) cuenta una experiencia que tuvo lugar en un pequeño museo de Historia del Noreste de Estados Unidos. El responsable del departamento de educación convenció al curador y al director de convocar a la comunidad para que participara del proceso de gestación de una exposición sobre la llamada “Gran Migración” de población afrodescendiente desde los Estados del Sur a los del Norte después de la Guerra de Secesión. Prácticamente todos los que respondieron al llamado fueron personas jubiladas y blancas que asistían regularmente a las actividades del museo. Pero ocurrió que, hacia el final de la noche, una mujer negra levantó la mano y preguntó: “¿Es la Gran Migración el tema correcto? ¿No deberíamos estar hablando de...?”. Y sugirió un tema alternativo más en relación con lo que la afectaba a ella y a su comunidad en el presente. El curador intervino de manera muy educada y recondujo la conversación a la Gran Migración. En este caso, el curador es un agente con la capacidad de controlar a otros que no disfrutaban de su poder, y esa capacidad se la otorga su lugar en una red social concreta. Este concepto que desarrolla Fricker guarda una cierta relación con la teoría de los campos de Bourdieu, quien alerta de que no se puede encarar un análisis ideológico de los discursos que despliegan los museos sin tener en cuenta que tanto la ciencia como la cultura son complejos campos que condicionan las acciones de los individuos en su lucha por las posiciones de dominio. Cuando están en juego subvenciones, becas, carreras profesionales o el reconocimiento de los pares, es difícil no someterse a las reglas que rigen el campo y que establecen, precisamente, quienes ocupan las posiciones hegemónicas (Fernández del Amo, 2016). Pero, además, se relaciona con una derivación que hace la autora, que es el poder identitario. Este se produce entre grupos con distintas identidades sociales o, dicho con otras palabras, cuando un grupo con una identidad social concreta es dominado por otro que se apoya en prejuicios sociales para ejercer su poder. Es cuando se reduce la credibilidad de alguien por el hecho de ser mujer, negra, homosexual o vieja. La autora precisa que, aunque a título personal estemos libres de prejuicios, el ambiente social en el que debemos juzgar la credibilidad del hablante está impregnado de “prejuicios residuales dispersos” que amenazan con influir en nuestros juicios de credibilidad (Fricker, 2017, p. 16). Los prejuicios identitarios operan muchas veces a pesar de nuestras creencias, no gracias a ellas, bajo la forma de estereotipos. La mujer que cuestionó la raíz misma de la exposición fue víctima de una injusticia epistémica debido al prejuicio identitario del curador.

Como dije más arriba, Fricker distingue entre injusticia testimonial e injusticia hermenéutica. La que más influyó en la concepción de “El afecto de la mirada” es la primera. Una característica que podría pasar desapercibida es que la injusticia se puede producir por defecto o por exceso. Los prejuicios pueden otorgar al enunciador menos credibilidad que en otras circunstancias, pero también puede ocurrir que se le otorgue más credibilidad. De la misma manera que se destituyó a la mujer negra que intervino en el museo, es muy probable que al testimonio de un doctor en Historia de raza blanca se le otorgara un exceso de credibilidad. Y este análisis solo es válido en el contexto de la reunión que tuvo lugar en el museo, no en otras circunstancias.

[10]

Cabe preguntarse a quién otorga credibilidad suficiente el personal del museo para prestarle sus canales de comunicación. O, si usamos la terminología de Foucault, ¿quién tiene autoridad enunciativa en el museo? ¿Quiénes están autorizados para interpretar las colecciones y bajo qué condiciones?

Cuando se pensó en las personas a las que se iba a invitar a escribir sobre los objetos seleccionados para “El afecto de la mirada”, se establecieron dos condiciones: la primera, que no fueran tituladas en Historia (solo lo es Cecilia Guerra, actual directora de la Casa Histórica, Museo Nacional de la Independencia) y la segunda que, aquellas que hubieran sido convocadas por su especialidad académica, debían despojarse de ella en la medida de lo posible y centrarse en las emociones que habían despertado en ellas la contemplación de esos objetos.

Sortear el monopolio discursivo del personal del museo permitía, además, perseguir el siguiente objetivo: apostar por la indisciplina como herramienta para expandir nuestra percepción de las cosas.

[11]

Las palabras y las cosas

La filósofa argentina Esther Díaz se apoya en Foucault para afirmar que “hay fragmentos de la realidad que se ofrecen con claridad a la vista y son difíciles de enunciar, así como hay cosas que se dicen y es difícil ver” (Díaz, 2005, p. 19). Entre lo enunciable y lo visible se encuentra la textura del ser, pero también lo que una cultura, en una época determinada, considera verdadero. Las luchas del feminismo aportan buenos ejemplos para ilustrar esta doble afirmación: hasta hace no muchos años, el acoso sexual en el trabajo era claramente visible, pero era difícil de enunciar porque no existían las palabras para nombrarlo. Por otro lado, el matrimonio igualitario es algo que puede enunciarse, pero que para muchas personas –o en algunas sociedades– es difícil incluso imaginarlo. Las prácticas discursivas y no discursivas sobre el matrimonio igualitario hacen a la textura del ser de la población homosexual. Las prácticas alrededor de la homosexualidad (cómo se los nombra, si se les reconocen derechos o se los persigue), instauran y transforman la realidad.

Abordado desde otra óptica, también significa que no podemos hablar de objetos naturales sino de sustratos naturales que las prácticas sociales convierten en objetos. Las prácticas son las que objetivan el mundo. Por ejemplo, el sustrato natural “persona” es objetivado de manera distinta por un antropólogo, por un médico y por un teólogo.

Ocurre, por otro lado, que no todos los discursos tienen los mismos efectos sobre los objetos, porque hay enunciadores cuyos discursos tienen un efecto de verdad. Son aquellos que cumplen con una relación de estrategias, conceptos, procesos y filiaciones institucionales que otorgan a los enunciadores valor de verdad (Díaz, 2005, p. 31). Es más, quienes están provistos de autoridad enunciativa, no solo producen discursos que son tomados por verdaderos, además también establecen los límites sobre lo que se puede decir y ver sobre un objeto. Si en tiempos pasados eran los líderes religiosos los que cumplían ese papel prescriptor, actualmente son los discursos científicos los que

establecen una relación objetiva entre las cosas (lo que se ve) y los discursos (lo que se dice de esas cosas).

Trasladado al mundo de los museos, estos postulados llevan a cuestionar acciones esenciales, como: ¿Qué prácticas activan o legitiman los museos? ¿A quiénes otorgan autoridad enunciativa y quiénes son objeto de injusticias epistémicas? ¿Qué consecuencias tienen esas prácticas en sus colecciones? O, dicho de otra manera, ¿qué objetos está produciendo con las prácticas que promueve sobre los sustratos naturales que gestiona?

Cada cultura y cada época tiene unos límites de lo que puede ver y lo que puede decir de la realidad sensible. En un régimen esclavista es impensable que puedan ver la falta de derechos que sufrían quienes ni siquiera eran considerados personas. ¿Cómo se insertan los museos en el sistema cultural de su tiempo? ¿Pueden cambiar su rol?

El personal que gestó “El afecto de la mirada” partió de la idea de que dar lugar a otras voces y a otras prácticas discursivas contribuiría a ampliar el espectro de lo visible y de lo decible. Puesto que hay una relación directa entre las palabras y las cosas, optaron por el afecto y por la indisciplina para romper las lógicas del poder y enriquecer las miradas sobre sus colecciones.

|12|

Una cuestión de afectos (porque te quiero a ti)

El concepto de injusticia epistémica que afecta a los individuos bien podría aplicarse a instituciones como los museos, aunque en su caso suelen beneficiarse de un exceso de credibilidad². El problema es que son pocas las personas a las que interesa lo que cuentan.

Desde las reuniones que Icom organizó en Grenoble en 1971 y en Santiago de Chile en 1972, y con renovadas fuerzas y nuevos abordajes desde que en los años 90 quedó al descubierto el desastre del proyecto neoliberal, quienes apostamos por un tipo de museo comprometido con su sociedad y su tiempo buscamos la manera de derribar los prejuicios que perviven sobre estas instituciones en el imaginario social. Enfrentar la tarea de cambiar el rumbo tradicional de los museos sin convertirlos en parques de diversiones llenos de actividades de carácter lúdico (Desvallées y Mairesse, 2010) supone abordar un complejo trabajo de mediación entre ciudadanía y cultura. Como escriben Rodrigo y Collados, no se trata de actuar como puentes entre la cultura y los públicos, “sino de generar modos diversos de interpretar, de relacionarse, de dialogar e incluso contradecir o criticar las culturas y narrativas que los museos albergaban” (2015-2016, p. 27).

Como vimos, los objetos pueden entenderse como sustratos sobre los que operan distintas prácticas sociales. Todo lo que se dice sobre un bien cultural de un museo contribuye a darle espesor ontológico, y al contrario, todo lo que no se dice de él, no queda incorporado a su sustrato material. Ese era uno de los objetivos principales del “Afecto de la mirada”,

² En otro artículo (Fernández del Amo, 2018) atiendo con más detalle a lo insólito que resulta que, siendo los museos parte de las instituciones científicas que producen conocimiento, la mayoría de sus textos no estén firmados por sus autores. Esta anomalía es la responsable del exceso de credibilidad, pues a ojos de los lectores, no es una persona la que se pronuncia sino el prestigioso ente abstracto llamado museo.

propiciar discursos excéntricos que rompieran con las reglas discursivas y las lecturas autorizadas para así expandir nuestra percepción del mundo, del pasado y del presente.

Pero no solo se trataba de dar cabida a otras voces, sino de despojar a los enunciadores de sus ropajes académicos e invitarlos a hablar desde el afecto. Como señala Pablo Martínez (2020), muchas veces son los afectos los que desencadenan el pensamiento y no la distancia crítica, como nos enseñó el saber patriarcal, especialmente si partimos de una idea de igualdad de las inteligencias. Algo muy similar a lo que se incluyó en la Declaración de Córdoba que redactó MINOM, en la que se afirmaba que

La museología que practicamos involucra los afectos, la fraternidad, la reciprocidad, el amor, la alegría, la poesía (...). La memoria constituye una forma deliberada de resistencia, de lucha contra el arrasamiento de los modos de vida que no se encuadran en toda forma de colonialismo –el sistema capitalista, el patriarcado, entre otros–. Al mismo tiempo, es afirmación de los valores humanos, de la dignidad y la cohesión social, colocándose como acción propositiva de ocupación del presente e invención de futuros (...). El museo es un lugar de encuentro que puede contribuir a una cultura de paz con voz y sin miedo (MINOM, 2017, p. 1).

[13]

Las mediaciones críticas en general, y la indisciplinada y afectiva que propongo en este artículo, en particular, no pretenden revelar verdades ocultas ni llegar al conocimiento absoluto de los bienes culturales; lo que buscan es usar los objetos como disparadores para explicitar la existencia y legitimidad de regímenes de visualidad y sensibilidad diversos. Como dicen Rodrigo y Collados al referirse a la mediación crítica, lo que se buscan es generar espacios de diálogo “que no tienen por qué terminar en un consenso, sino cruzarse y relacionarse desde las diferencias” (2015-2016, p. 28). Este entrecruzamiento se evidenció especialmente en las lecturas que ofrecieron Cecilia Guerra, Guadalupe Albornoz, Sergio Robín y Nelson Alfonso sobre un mismo busto de Manuel Belgrano.

“¿Qué si las imágenes que vemos en los museos nos quisieran decir otras cosas? ¿Y si están incompletas? ¿Qué sucedería si las narraciones que vemos ahí pierden su validez? ¿Si habláramos de nuestros recuerdos con todas sus vulnerabilidades, en vez de lo que se nos ha dictado?”, se pregunta en un brillante artículo Nayeli Zepeda (2021). Y añade: “¿Y si no fuera una voz a la que hay que escuchar, sino el susurro y la bulla de quien reprocha, impugna y refuta, de quienes sistemática e institucionalmente se ha excluido?”. Al dar forma al ciclo no se rehuyó fomentar las zonas de contacto que alterasen las relaciones de poder y permitieran, a partir de la colisión con las culturas dominantes, la emergencia de nuevas formas de cultura. Buen ejemplo de ello es el texto de Silena Mamondes³.

Advierte Iñaki Arrieta que “la participación de la sociedad en el museo siempre es una participación controlada desde lo que los profesionales quieren” (citado por Fernández Balboa y Navajas Corral, 2009, p. 23). Isabel Singer sostiene la misma idea cuando dice

³ <https://www.facebook.com/museohistoriconicolasavellaneda/photos/a.2122637797882016/2198250513654077>

que el camino al infierno está pavimentado con buenas intenciones, y que casi siempre el problema es que el museo invita a la comunidad con una idea bastante acabada de lo que quiere que suceda, lo que provoca que los invitados a participar se sientan utilizados. Singer retoma el concepto de museo depredador de Lynn Miranda y Bruno Brulon Soares (2017) para referirse a la participación depredadora. “Por temor a su propia irrelevancia, los museos buscan que los visitantes participen en sus procesos para reforzar su propia autoridad y controlar cómo los visitantes ven su sociedad” (Singer, 2021, p.u.). “El afecto de la mirada” tuvo algo de ese control, en parte debido a las especiales circunstancias que impuso la pandemia. Si se analiza de manera aislada, podría engrosar los ejemplos de prácticas depredadoras de los museos, pero se insertaba dentro de una estrategia de habilitación de espacios que, lamentablemente, quedó trunca por decisión de las autoridades. Carmen Mörsch afirma que, cuando los museos ponen en marcha procesos de colaboración con colectivos sociales o pequeñas iniciativas educativas, lo hacen desde una posición de poder, no tanto económico como simbólico. “El conflicto entre el deseo de una colaboración de igual a igual y la desigualdad simbólica solo puede resolverse con un trabajo constante y consciente en lograr relaciones horizontales” (Mörsch, 2011, p. 13).

[14]

En cualquier caso, la indisciplina y el afecto son dos buenos primeros pasos para pasar del “no sos vos, soy yo” con el que arrancaba este artículo por el “Porque te quiero a ti” de Joan Manuel Serrat.

Referencias bibliográficas

- Desvallées, A. (2012). Prefacio. En A. Desvallées y S. Nash, *Empoderar al visitante: proceso, progreso, protesta. 34° Simposio anual del ICOFOM*. ICOFOM Study Series, 41, 13-14.
http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS_41_2012_Tunis_red.pdf
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (Dirs.) (2010). *Conceptos clave de museología*. Armand Colin.
- Díaz, E. (2005). *La filosofía de Michel Foucault*. Biblos.
- Fernández Balboa, C. y Navajas Corral, Ó. (2009). Interpretación del Patrimonio + Nueva Museología = Participación. *Boletín de Interpretación*, (20), 22-26.
- Fernández del Amo, I. (2016). Museos de vanguardia y museos de retaguardia. *Conceptos*, (495), 35-64.
- Fernández del Amo, I. (agosto de 2018). *Identidad colectiva y conocimiento en los museos de historia*. II Simposio “La luz en el museo y el cuidado del patrimonio”. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina.
- Fricke, M. (2017). *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Herder.
- Houser, N. y Kloesel, C. (Eds.) (2012). *Charles Sanders Peirce. Obra filosófica reunida*. Fondo de Cultura Económica.

- Lander, E. (1993). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 4-23). CLACSO.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/subida/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>
- Martínez, P. (28 de mayo de 2020). Fracasar mejor. Notas para un museo por venir. *ctxt. Contexto y acción*. <https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32354/Pablo-Martinez-arte-ministerio-pandemia-covid-19-centros-de-arte-ecologismo-queer.htm>
- Menand, L. (2003). *El Club de los Metafísicos*. Destino.
- Ministerio de Cultura (2017). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales*.
<https://encuestadeconsumo.sinca.gob.ar/patrimonio>
- MINOM (2017). *Declaración de Córdoba*. XVIII Conferencia Internacional de MINOM. http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_o.pdf
- Miranda, L. y Brulon Soares, B. (2017). The Predatory Museum. *ICOFOM Study Series*, 45, 13-20. <https://doi.org/10.4000/iss.290>
- Mörsch, C. (2011). *Educación crítica en museos y exposiciones en el contexto del 'giro educativo' en el discurso comisarial: ambigüedades, contradicciones y alianzas* [en línea]. <https://dokumen.site/download/educacion-critica-en-museos-y-exposiciones-carmen-morsch-a5b39ef5abd7dd>
- Mörsch, C. (2014). Contradecirse una misma. La educación en museos y mediación educativa como práctica crítica. En A. Cevallos y A. Macaroff, *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica* (pp. 10-21). Edileisa.
- Museo Histórico Nicolás Avellaneda (2020, 18 de mayo). *El afecto de la mirada* [Álbum de Facebook].
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2122637797882016&type=3>
- Rodrigo Montero, J. y Collados Alcaide, A. (2015-2016). Mediación, interpretación, transculturalidad. El museo como zona de contacto. *Museos.es*, (11-12), 25-38.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*.
<http://www.participatorymuseum.org/read/>
- Singer, I. (29 de noviembre de 2021). Museums as Predators. En *American Personalism*. <https://itsallhowyourememberit.wordpress.com/2021/11/29/museums-are-predators/>
- Sullivan, T. (2011). History in the new millenium or problems with history? En D. Griffin y L. Paroissien (Eds.), *Understanding Museums: Australian museums and museology*. National Museum of Australia.
https://nma.gov.au/research/understanding-museums/_lib/pdf/Understanding_Museums_whole_2011.pdf

Zepeda, N. (10 de diciembre de 2021). Imaginar radicalmente: Los museos posibles.
NodoCultura. <https://nodicultura.com/2021/12/10/imaginar-radicalmente-los-museos-posibles/>