Orden visual y economía política museo y colección como aparatos de Estado

Jens Andermann

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ANDERMANN, J. Orden visual y economía política: museo y colección como aparatos de Estado. In: SCHUSTER, S., ed. *La nación expuesta*. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina [online]. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2014, pp. 29-42. Textos de ciencias humanas collection. ISBN: 978-958-738-524-3.

<https://doi.org/10.7476/9789587385243.0003>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Orden visual y economía política: museo y colección como aparatos de Estado

Jens Andermann

Universität Zürich/Universidad de San Andrés

¿Hemos llegado al fin de la era museal? El que desde hace ya más de veinte años el museo como forma cultural de la modernidad occidental se esté sometiendo a una mirada arqueológica por parte de la crítica académica pareciera indicar que nos encontramos hoy en una relación de distanciamiento y posterioridad respecto de lo que fuera alguna vez un aparato ideológico central del Estado-nación moderno. Para algunos autores, como el crítico de arte germano-ruso Boris Groys, estaríamos asistiendo al apogeo del museo, tanto en aras de la desmaterialización de las nociones de información y almacenaje como por efecto de la propia pulsión de la “lógica de la colección” hacia la entropía. Paradójicamente, sería la eficacia misma del museo para incorporar hasta las rebeliones estéticas más audaces contra la inscripción canonizadora del objeto estético (digamos, los *ready-mades* de Marcel Duchamp), la propulsión de cada colección por proyectarse más allá de sus propios límites e imponer su orden al mundo de las cosas —la actitud, según Walter Benjamin, propia de una relación melancólica con el devenir histórico—, la que terminaría por generar el “vacío antrópico” posmoderno; la crisis ontológica de la propia noción de valor que había suscripto al orden museístico:

La colección museal es la articulación del cero en el vacío. Toda colección aspira al ideal de la representatividad comprehensiva. Sin embargo, una representación comprehensiva del arte que incluyera a todas las posiciones imaginables, terminaría por producir a un punto cero. [...] Se trata del vacío museal, donde la

colección, en su representación del arco entero de posiciones artísticas enfrentadas entre sí, da como resultado de estas posiciones al número cero que desdobra al punto cero del propio espacio museal vacío.¹ (Groys 1997, 39)

Otros autores, de manera no menos contundente, han señalado que la denuncia del museo como forma mortificadora del mismo valor estético que dice preservar —o, incluso, producir, ya que solo al extraer al objeto y al observador de sus contextos cotidianos surgiría el marco de autonomía que permitiera la apreciación estética— es tan vieja como el museo mismo: ya en los ataques de Quatremère de Quincy contra el Louvre a fines del siglo XVIII, el museo es responsabilizado de ahorcar la auténtica dimensión artística, la relación de contigüidad que esta habría mantenido con la vida misma antes de su encierro museístico. Quatremère, según Didier Maleuvre, nos recuerda “que los museos alguna vez fueron acusados de anticulturales por practicar un desarraigo sistemático de la cultura. Esta acusación subraya a la dimensión revolucionaria de los museos y su invitación a que repensáramos la cultura por fuera del *pathos* de las raíces, de la pertenencia y la identidad” (1999, 38). Por otra parte, refiriéndose al éxito espectacular de nuevos emprendimientos museales como el Guggenheim Bilbao de Frank Gehry o el refaccionamiento del MOMA por Yoshio Taniguchi, además de la proliferación de nuevos museos “comunitarios” y de sitios “patrimoniales” y “de memoria”, Andreas Huyssen ha sugerido que la centralidad del museo en debates y políticas culturales antes y después del milenio, lejos de anunciar el apogeo de la forma, sugiere una renovada vigencia como paliativo, pero también como espacio de reflexión performativa sobre la ansiedad contemporánea respecto de nuestra propia historicidad: “La popularidad del museo [...] es uno de los mayores síntomas de la crisis de la fe occidental en la modernización, como *panacea*” (Huyssen 1995, 34).

Aquí me interesa situar estos debates sobre la crisis y transformación del museo en Occidente en el contexto latinoamericano. Con la creación reciente, en varios países del Cono Sur, de Centroamérica y de Brasil,² de espacios museales dedicados a la conmemoración de atrocidades cometidas por los regímenes militares, estamos asistiendo a una nueva vuelta de tuerca en una historia que —quisiera sugerir—

¹ Todas las traducciones al castellano son de la responsabilidad del autor.

² Me refiero a los museos de la memoria de Santiago de Chile y de Rosario, Argentina; al Memorial da Resistência de São Paulo, Brasil, y al Archivo Histórico de la Policía Civil de Guatemala, recuperado por la Procuraduría de Derechos Humanos.

siempre acompañó las transfiguraciones del museo en Occidente, desde una posición de *contemporaneidad desplazada*. Desde la creación de los primeros museos nacionales, en postrimerías de la Independencia, a la definición museal y jurídica del patrimonio artístico, histórico, etnográfico y arqueológico a finales del siglo XIX y principios del XX, junto con la creación, a lo largo del siglo XX, de espacios de muestra, almacenaje y experimentación, dedicados a formas culturales de vanguardia de prácticas populares (el Museu da Imagem e do Som y los Museos de Arte Popular en Brasil y México, el Instituto Di Tella, en Argentina, etc.), los museos latinoamericanos no se limitaron a repetir una historia de la institución museal ya escrita en los países industrializados, sino que participaron activamente en la escritura de esa historia, por momentos anticipándose a los procesos “centrales” (véanse González-Stephan y Andermann 2006; Earle 2007). También desde las primeras fundaciones museales en la región, esa contemporaneidad excéntrica fue interpretada por viajeros y observadores europeos como un anacronismo, una pretensión a destiempo o “exótica” debido a la relación supuestamente deficiente, falta de distancia reflexiva, entre espacio museal, patrimonio material y mirada observadora (Andermann 2007, 19, 20, 29 y 30). Esta historia de desencuentros (que apenas puedo esbozar aquí del modo más esquemático) merecería mayor atención, para comprender mejor hasta qué punto los proyectos museales más recientes responden a los diagnósticos citados sobre la crisis y transfiguración del museo moderno: ¿qué (no) vieron esos viajeros en los museos de ultramar? Y, ¿qué (más) había para ver ahí?

Una primera diferencia entre las modulaciones de la forma-museo en ambos costados del Atlántico surge respecto de la relación entre esta y la temporalidad histórica. Podríamos conceptualizarla recurriendo a la distinción propuesta por Edward Said (1975) entre *comienzos* y *orígenes*. En la Europa decimonónica, el museo público se constituye al desplazar a los gabinetes, *wunderkammern* y *studioli* de la aristocracia (o bien, como en la Francia revolucionaria, como afirmación monumental de soberanía popular, al reclasificar como *patrimonio* colectivo los tesoros reales, o bien, como en Inglaterra y en los dominios de Prusia y Habsburgo, como creación de un espacio de ciudadanía e instrucción *patrocinado* por el soberano): sea como fuera, el museo dota de un nuevo *comienzo* al devenir histórico, al desmarcarse de una forma anterior de colección, almacenaje y muestra (véase Maleuvre 1999, 38). En América Latina, en cambio, el museo manufactura relatos de *origen* para los incipientes Estados-naciones independientes. Aquí el museo no comienza por apropiarse de un legado histórico ya constituido: la recolección, la clasificación y la exhibición de la “historia natural” de América es; en cambio,

un acto de enunciación *constituyente* en el que se afirma un reclamo de soberanía (véase Fernández Bravo 2004). El museo inaugura el devenir histórico del Estado-nación, al separarlo de la *prehistoria* —esto es, del tiempo de la naturaleza donde la colección museal proyecta el *origen* de las nuevas naciones, al mismo tiempo que las separa de su genealogía colonial—. El tiempo nacional proyectado por los museos postindependentistas es, entonces, un tiempo a la vez radicalmente discontinuo respecto de su antecedente colonial y reanudando su supuesta continuidad con el tiempo natural y ‘prehistórico’ de América.

Dos fotografías de finales del siglo XIX ilustran el giro que acontece con la consolidación del Estado y la división de los saberes disciplinarios que impulsará la fundación de museos históricos, etnológicos y de artes plásticas. La primera imagen, alrededor de 1890, muestra al historiador, geógrafo y coleccionista de antigüedades Andrés Lamas en su gabinete personal; la segunda es una tarjeta postal fechada en 1910 con el título *Museo de La Plata, sección antropológica*. No se especifica el nombre del hombre blanco apoyado en la vitrina al centro de la imagen; probablemente se trata de Robert Lehmann-Nitsche, antropólogo alemán y a la sazón subdirector de las colecciones arqueológicas y antropológicas del museo. La anonimidad del sujeto curatorial de la segunda imagen, sin embargo, también apunta hacia la diferencia —mucho más pronunciada ahora que a principios del XIX— entre ambos ambientes, entre el espacio doméstico y fetichista del gran burgués coleccionista y el espacio público del museo y del saber disciplinario (figuras 1 y 2).

Inaugurado en 1888, el Museo de La Plata fue el primer edificio del continente diseñado y construido exclusivamente para albergar una gran muestra de historia natural y antropología americana. En su momento fue quizás la institución más avanzada en el hemisferio y posiblemente en el mundo entero en el rubro de la paleontología, aunque también poseía colecciones destacadas en los ámbitos de la zoología y la antropología física. Estas tenían su origen en gran parte en la conquista reciente de la Patagonia por parte del Estado argentino, donde desde la Campaña del Desierto, de 1879, se habían organizado expediciones excavadoras de depósitos fósiles y cementerios indígenas, trabajando literalmente en la retaguardia de las tropas invasoras. La fundación del Estado-nación moderno —del que la ciudad de La Plata era una suerte de monumento urbanístico, al fundarse y construirse en plena pampa en un lapso de pocos años, tras declararse la federalización de Buenos Aires en 1880— se manifestaba en el relato museal a través de la toma de soberanía sobre el espacio-tiempo “prehistórico” que yacía en sus afueras; soberanía que se plasmaba en un *poder de representación* sobre la otredad que el Estado-nación

Figura 1. Andrés Bello en su estudio. Albumen, alrededor de 1890

Fuente: Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Figura 2. Museo de La Plata, sección antropológica. Tarjeta postal, alrededor de 1890

Fuente: Museo de La Plata.

moderno se arrogaba en base al saber científico (Andermann 1998). El relato museal sobre la “vida prehistórica” reconfiguraba entonces como un corte temporal lo que hasta entonces había sido una coexistencia espacial, que relegaba a las comunidades indígenas a un pasado prehistórico que en el museo se materializaba como un espacio de la muerte (a un mismo tiempo negando y reactualizando a las masacres perpetradas por los militares en el sur) (Quijada 1998).

En cambio, la “historia” propiamente dicha que colecciona el anticuario es de factura sorprendentemente reciente: de los dos bustos que vigilan los bordes de la imagen, uno de los modelos (Mitre) está todavía vivo, el otro (Sarmiento) ha fallecido hace apenas unos años. El mobiliario, los bustos y los cuadros que rodean al coleccionista carecen todavía del orden rígido impuesto a las calaveras, máscaras mortuorias y demás objetos de la colección museal. Más bien, parece tratarse de un depósito de materiales para un museo futuro, de cosas aún por clasificar. Efectivamente, ese es el caso: el Museo Histórico Nacional argentino, fundado por decreto municipal en 1889, por esos mismos años se aprestaba a pedir a las familias patriotas y coleccionistas privados, que donaran a la institución pública sus posesiones relacionadas con las luchas por la independencia y la vida de los próceres. Todavía en 1896, cuando la institución fue transferida a su domicilio actual en el Parque Lezama (una vieja mansión cercana al sitio de fundación de la ciudad) la muestra carecía de orden cronológico y de criterio de organización sistemática, de modo que —según se quejaba el historiador Ernesto Quesada—:

[...] el visitante no puede avanzar de un periodo a otro en un orden funcional; en cambio, si recorre a las salas en sucesión, de repente saltará de una época tardía a otra anterior o, como en el caso de San Martín, encontrará una parte de las muestras en un extremo del edificio y la otra parte en el extremo opuesto. (1915, 8-10)

El director del museo, Adolfo P. Carranza, se defendía de tales acusaciones alegando que, antes de seleccionar y de clasificar, su tarea en esa época inicial consistía, ante todo, en reunir al acervo de materiales del pasado reciente e incluso del presente que alguna vez pudieran servir para armar un *futuro* museo histórico. La misión del Museo Histórico, en otras palabras, consistía en resguardar y preservar el orden presente, en un momento que la élite criolla percibía como de amenaza hacia su propia hegemonía por parte de las nuevas multitudes urbanas e inmigrantes (Terán 2000, 57).

El museo, por lo tanto, en la América Latina decimonónica estaba encargado de una doble misión: por un lado, tenía que tomar posesión, en nombre del Estado-nación independiente, de un espacio-tiempo “otro”, “prehistórico”, y ordenar sus vestigios de modo que estos quedaran fuera de la temporalidad histórica y del espacio de la ciudadanía, al mismo tiempo que proporcionaban un relato de origen para estas: una “antigüedad” argentina, brasileña, chilena, colombiana que anclase a la “esencia”, el “ser nacional” en un más allá de los procesos y conflictos históricos. Al mismo tiempo, el museo configuraba un modelo de ciudadanía elaborado sobre la relación entre la mirada móvil del espectador y los objetos inmovilizados en los lugares indicados por el saber-poder clasificatorio. El observador-ciudadano participaba de ese saber-poder pero solo a título de espectador y así confirmaba su validez. No le quedaba otra opción, pues de no comportarse como el sujeto cívico que sabía mirar y apreciar debidamente a los objetos de la muestra quedaría relegado al lado de lo “prehistórico”, “salvaje” —esto es, regresaría simbólicamente al origen que el museo tenía la misión de expurgar y cuya muerte germinadora cada nuevo visitante debía confirmar a través del ritual cívico de su recorrido—.

Hacia fines del siglo XIX, sin embargo, cuando surgen nuevos relatos “culturalistas” de la nacionalidad, el museo también se encarga de reunir y preservar para la veneración *futura*, los objetos del pasado aún reciente pero que ya son separados de la cotidianidad o del contexto interno: los trofeos de la independencia, de la Guerra del Paraguay o la del Pacífico, las pertenencias de presidentes y próceres, las pinturas históricas que eternizan grandes hitos de la gesta patria, etc. Aquí el modelo anterior, de un origen prehistórico a la vez sublime y abyecto que el saber clasificatorio tiene a un mismo tiempo que invocar y expurgar, ya no corresponde a la función esencialmente *veneradora* de la exposición. Hacia fines del siglo, entonces, sobreviene un cambio en los relatos sobre la nacionalidad que transmiten los museos, ahora basados no en la distancia o separación entre observador y objeto sino en su aproximación e identificación “espiritual”, en función de forjar una “esencia compartida” de la nacionalidad.

Tres museos decimonónicos ilustran bien esa hipótesis: los ya mencionados museos de La Plata e Histórico Nacional, en Argentina, y el Museu Nacional de Río de Janeiro, Brasil. Creado en 1818, este último formaba parte de la serie de museos fundados a partir de la independencia, donde un reclamo de soberanía se sostenía en la capacidad por nombrar —por reunir y ordenar— al mundo natural. A la misma categoría pertenecen también los museos de Buenos Aires (1812), Santiago de Chile (1822), Bogotá (1823), Lima (1826), Tegucigalpa (1831) y

Montevideo (1837). Ya en la etapa final del régimen colonial, en el contexto de las reformas borbónicas y pombalinas a fines del siglo XVIII, casas de historia natural habían sido establecidas en La Habana, Bogotá, Río de Janeiro y México, pero estas todavía funcionaban como dependencias de las casas madre ubicadas en la Península Ibérica (véase Lopes y Podgorny 2000, 109 y 110).

Tanto antes como después de la independencia, el museo se inscribía así en una estrategia por invalidar cualquier reclamo territorial de parte de los poderes imperiales en ascenso (Inglaterra o Francia). Por entonces, estos promovían la doctrina legal de la *res nullius*, insistiendo en la disponibilidad de los territorios aún no clasificados, carentes de inscripciones nombradoras, que por lo tanto pertenecían a quien primero los elevara al lenguaje. Los nuevos museos, por lo tanto, tenían al mismo tiempo que reunir, ordenar y clasificar los contenidos naturales del medio local y también inscribirlos en el sistema universal del museo enciclopédico, a fin de que se demostrara así la capacidad del nuevo Estado por competir en un plano de igualdad en el “concierto de las naciones”. El decreto fundacional del museo carioca, firmado por el regente *dom* João VI rezaba:

Deseando ampliar el conocimiento y estudio de las ciencias naturales en el Reino de Brasil, que contiene miles de objetos dignos de observación y examinación, a ser empleados en beneficio del comercio, de la industria y de las artes, grandes fuentes de riqueza a cuyo mejoramiento deseo contribuir, ordeno el establecimiento de un Museo Real en esta Corte, adonde serán transferidos a la mayor brevedad posible todos los instrumentos, máquinas y gabinetes dispersos por otros lugares. (Andermann 2007, 27)

A pesar del relieve puesto aquí en la naturaleza brasileña, es tanto o más importante el segundo aspecto, de representación enciclopédica: la fundación del museo (todavía con el nombre de Museu Real), que acontece en el contexto singular del traslado de la Corte portuguesa de Lisboa a Río de Janeiro, en 1808, cuando huía de los ejércitos napoleónicos. La recreación de las instituciones monárquicas en suelo americano —el Gabinete Real de Lectura, el Jardín Botánico o la Academia de Bellas Artes— tiene entonces el propósito de demostrar la vigencia ininterrumpida del orden imperial luso, a pesar del revés momentáneo de la ocupación de Lisboa. De acuerdo con esta misión, las donaciones iniciales incluyen pertenencias reales, algunas de origen grecorromano clásico, otras enviadas desde provincias brasileñas y otras posesiones ultramarinas de la Corte lusa. Un informe publicado en 1830,

tras la independencia del Imperio de Brasil y refiriéndose al ahora Museu Nacional, consigna una colección distribuida por ocho salas y dividida en el mismo número de “clases”: 1) réptiles, serpientes, lagartos y tortugas, maderas y monstruos; 2) moluscos, insectos y peces; 3) monos y otros mamíferos; 4) mineralogía; 5) artesanías; 6) pájaros; 7) artefactos indígenas, y 8) momias egipcias, numismática y pinturas (Lopes, 1998, 85).

La apariencia, a nuestra mirada, de un orden arbitrario y falto de principio rector, es engañosa: hay, en realidad, un notable esfuerzo por articular en el orden de la colección la doble demanda extendida hacia el museo. Por un lado, este debía materializar al reclamo de pertenencia, por parte de la Casa de Bragança, a la herencia cultural de Occidente; por el otro, tenía que introducir el saber clasificatorio a los ingredientes humanos, animales y vegetales de Brasil. Para aumentar su acervo americano, precisamente, el Museo empleaba a varios “naturalistas viajeros” que recorrían el interior. En 1877, el cronista Moreira de Azevedo recordaba las excursiones a las sierras vecinas que solía emprender el taxidermista y guardián del museo João de Deus e Mattos, quien “despoblaba al bosque para enriquecer a la ciencia, volviendo cargado de diferentes mamíferos, pájaros, reptiles e insectos, vestigios preciosos de su expedición mortal, por tanto útil y civilizadora” (Andermann 2003, 284).

El Museo, por lo tanto, ya anticipaba mediante sus muestras la apropiación colonizadora del interior; también ponía en perspectiva comparada el estudio de la naturaleza local: en mineralogía, por ejemplo, había incorporado la importante colección del geólogo alemán Abraham Gottlieb Werner, adquirida por el Museo de Lisboa en 1805; en 1827, obtuvo también una gran colección de ornitología europea y comparada del Museo Prusiano de Berlín. Pero, a pesar de su acervo notable, la mayoría de los viajeros europeos y norteamericanos que visitaban la ciudad opinaban con marcado desdén sobre el museo: “En un país donde la naturaleza ha dotado con tanta riqueza al reino animal”, escribía François de Castelnau en 1843, “era difícil no sorprenderse al ver tan pobremente ensamblados sus diversos productos, en una colección que ni siquiera comprendía un cuarto de los animales de Brasil” (Andermann 2007, 30). Según Louis Agassiz, director del Museo de Harvard, el mercado de la ciudad en cualquier día de la semana deparaba una mejor colección de peces brasileños. Más allá de cuánto nos puedan revelar sobre el estado de las colecciones del museo, lo que interesa en esos apuntes de viaje es su aspecto geopolítico: la identificación del saber con la posibilidad de poner a distancia y aislar al objeto de su contexto de origen, para observarlo en condiciones de

laboratorio (Latour, 1987). La *objetividad* de la muestra se sostenía precisamente en esa puesta a distancia, frente a la cual los museos latinoamericanos quedaban en infracción por su excesiva *cercanía* espacial a sus objetos de muestra (Outram 1996, 263). Esta cercanía a la naturaleza exhibida, en la mirada de los viajeros, también los aproximaba a esta en el plano temporal y convertía los museos sudamericanos en símbolos de una modernidad deficiente y “anticuada”.

Es esta brecha espacio-temporal, precisamente, la que los museos de ciencias naturales surgidos en el último tercio del siglo se proponen cerrar. En la organización de sus muestras, estos ya se suscriben firmemente a los principios del evolucionismo; en la selección de objetos, se restringen al marco nacional o aun regional, y en su forma de gestión, surgen de la interacción directa entre un naturalista-empresario, “autor” de la muestra, con el poder regional o municipal al que este le cede sus colecciones, a cambio de un marco edilicio y apoyo institucional.

En el caso de La Plata, esa “figura de autor” es Francisco Pascasio Moreno, el “perito Moreno”, figura interesante no solo por su trayectoria intelectual e institucional, de viajero naturalista por la pampa y la Patagonia en vísperas de su conquista militar, a director de museo y participante en debates internacionales sobre el origen del hombre. También lo es por la intensa producción escrita que acompaña y produce esa carrera y donde se confunden la autobiografía, con la historia de la naturaleza y la del Estado conquistador, la teorización evolucionista y la pedagogía museal, con la especulación política y la gestión empresarial (Andermann 2000, 120-128). El Museo surge de ese entramado, como el gran teatro material que despliega la subjetividad liberal, evolucionista y patriótica del “científico nacional”, ante los ojos maravillados del público popular, en una suerte de espectáculo circense del saber-poder disciplinario y biopolítico.

El museo, diseñado por arquitectos alemanes con base en una idea original de Moreno, consiste de un cuerpo central rectangular con una galería semicircular en cada extremo, a fin de inducir al visitante a recorrer “sin solución de continuidad”, la historia evolutiva de la Argentina, “desde el organismo más simple hasta el libro que lo describe” (Moreno 1891, 39). Las galerías del “anillo biológico” exterior mostraban, en una secuencia de eslabones sucesivos, la evolución de las especies desde sus orígenes paleontológicos hasta la fauna actual de la República. En los patios interiores se narraba en paralelo la “evolución del hombre argentino”, comenzando por las muestras arqueológicas y anatómicas (muchas de ellas partes del botín de las campañas militares recientes, narradas aquí en clave evolutiva como el triunfo inevitable de la raza superior) y culminando en el piso superior con una

pequeña muestra de arte y fotografía. El presente representaba así el punto de llegada indisputable de una larga y continua historia evolutiva, que desembocaba en la fundación triunfal del Estado del Ochenta y la del mismo Museo, como toma de posesión en nombre de la ciencia, de ese vasto acervo prehistórico.

Para facilitar la comprensión del relato, el museo empleaba pinturas murales que introducían los temas principales y mostraban “en su propio medio” los animales y los hombres prehistóricos, cuyas osamentas el visitante contemplaría en su paseo por las salas, ornamentadas en un estilo que, al decir de Moreno, combinaba las referencias clásicas con motivos americanos antiguos (inspirados en los recién descubiertos sitios arqueológicos de Palenque y Tihuanaco); fantasía occidentalista que en algunos aspectos anticipaba ya las especulaciones de un Ricardo Rojas o un José Vasconcelos, décadas más tarde.

El enfoque del Museo de La Plata se desplazaba así de la *colección* a la *exposición* —aspecto que fue el detonador de la célebre pelea entre Moreno y Florentino Ameghino, a la sazón director de la sección paleontológica, quien terminó por renunciar a su cargo por oponerse a la eliminación de muestras comparativas de restos fósiles exógenos, a favor de un mayor número y tamaño de esqueletos montados—. El museo de Moreno también da cuenta, entonces, de un corte en la noción misma del museo y de su función pedagógica, que acontece en paralelo a la emergencia de una moderna sociedad urbana de masas.

Esa nueva idea del museo como “aparato ideológico de Estado” (Althusser 1976), con la misión de educar a la ciudadanía en los valores patrios, se hace aún más explícita, hacia fines del siglo, con la creación de museos históricos. Estos, en el momento en que los hitos de la épica fundacional iban pasando —para citar los términos de Jan Assmann (1992)— de la memoria comunicacional a la memoria cultural, de los recuerdos personales al archivo institucional con sus instancias de mediación y estandarización narrativa—, se encargaban de reunir en un muestrario público lo que hasta entonces había sido objeto de veneración familiar y casera de la élite criolla. Entraban así al palco museal retratos, uniformes, estandartes y trofeos o pertenencias personales de un panteón de “próceres” que se iba construyendo en la medida de ese mismo traspaso de objetos del ámbito doméstico al público. Fue en ese mismo momento, también, cuando se escribían los primeros compendios historiográficos que ya no eran memorias personales de participantes directos en la lucha independentista: cabe citar, en el caso argentino, las *Historias de Belgrano* y *San Martín*, de Mitre, y la *Historia de la revolución argentina*, de Vicente Fidel López. Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, fundado

por decreto municipal en 1889 y nacionalizado al año siguiente, se formaron con donaciones de las principales familias del país —ahora también incluyendo a las de alcurnia rosista—, cuyos recuerdos materiales volvieron a integrar la novela familiar de la Argentina criolla, que cerraba filas frente al desafío de las nuevas capas medias en ascenso y de las masas inmigrantes en quienes el orden conservador percibía una amenaza letal. El museo, no por acaso, surgió prácticamente de forma simultánea a la Revolución del Parque, de 1890, que provocó la caída del gobierno de Juárez Celman y así inauguraba el largo ocaso del Estado oligárquico criollo.

Es interesante constatar, sin embargo, que desde la fundación misma del museo algunos “intelectuales orgánicos” de la élite liberal, como el ya citado Ernesto Quesada —quien escribió varias reseñas y guías del Museo Histórico—, ya advertían sobre la ausencia de un *relato* organizador de las muestras, capaz de interpelar al visitante popular de la misma manera y con la misma autoridad como en el Museo de La Plata, al que Quesada apuntaba como el modelo que se debería seguir. En cambio, los objetos distribuidos por la vieja mansión colonial del Parque Lezama, sin otro orden temático o cronológico que no fuera el efecto teatral o decorativo de su conjunto, solo tendrían para Quesada el efecto buscado para el visitante ya instruido, pero fracasarían a la hora de “educar el patriotismo de las masas, reviviendo las diferentes eras de nuestro pasado” (1897, 5). El problema era que el guion museográfico del Museo de La Plata tampoco ofrecía demasiadas respuestas para el caso: en lugar de la distancia que el relato científico interponía entre los objetos prehistóricos y la mirada del visitante —quien accedía a su propia “modernidad” precisamente al “objetivizar” (esto es, alejar de sí mismo en tiempo y espacio) a los elementos de la muestra—, el propósito de la exhibición era justamente el inverso. El Museo Histórico buscaba generar una *cercanía* espiritual, haciendo que el visitante se *identificara* con las hazañas de sus antepasados, particularmente si estos eran en realidad, los de sus patrones. Se le invitaba, en otras palabras, a venerar al pasado en la medida en que otorgaba legitimidad al orden presente como un origen heroico. El dormitorio de San Martín, reconstruido en el edificio del museo, con su mobiliario original importado desde Boulogne-sur-Mer, donde el Libertador había fallecido en el exilio, constituía efectivamente la pieza central (la cripta) de ese relicario de la argentinidad.

No obstante, la misma necesidad de ceder a la visión del público lo que hasta hace poco eran las posesiones más preciadas del hogar patriarcal criollo, también revelaba el carácter esencialmente defensivo de ese gesto canonizador. El museo histórico finisecular carecía de relato colectivo, porque su ambición era más bien

modesta: contribuir simbólicamente a la preservación del orden “doméstico” de la casa señorial, a nivel de una “patria” que todavía pretendía excluir de su *performance* a aquellos que, al mismo tiempo, admitía a regañadientes como espectadores de esta (Andermann 2001). Pero los sentidos de los museos —tanto los de la época fundacional como los actuales— raramente se agotan en las coyunturas a menudo contradictorias que dieron lugar a su fundación, y el efecto que llegan a tener sobre el campo artístico, intelectual y político pocas veces coincide con el que buscaban sus idealizadores. De hecho, el estudio pormenorizado de cada uno de los museos mencionados y de aquellos que los iban a seguir en la trama institucional latinoamericana revela que, contrario a lo que creían los científicos positivistas del siglo XIX y aun los vanguardistas iconoclastas de principios del XX, los objetos no permanecen inmovilizados una vez por todas al entrar en el orden de la muestra museal. Una colección nunca es un ente estable y menos cuando entra en un espacio de exhibición: en su cohesión frágil, siempre tendiente a ceder a la presión de las fuerzas centrífugas que la atraviesan, el sentido de una colección siempre excede en mucho a la suma de materiales que la componen. El museo ha sido, y probablemente seguirá siendo, el lugar donde esa inestabilidad constitutiva de los sistemas de valores dados se pone más en evidencia, en primer lugar porque, como espacio de *muestra permanente*, debe poner a prueba estos sistemas frente a un vector de contingencia radical: el cuerpo del visitante quien se pasea por su itinerario. Sobre la capacidad de ese vector por extraviar a los sentidos preestablecidos se sostiene en gran parte la esperanza de que, aun hoy, el museo tenga todavía un futuro abierto.

Bibliografía

- Althusser, Louis. 1976. “Idéologie et appareils idéologiques d’Etat”. En *Positions*, 67-125. Paris: Éditions Sociales.
- Andermann, Jens. 1998. “Evidencias y ensueños: el gabinete del Dr. Moreno”. *Filología* 31, n.º 1-2: 57-66.
- Andermann, Jens. 2000. “Moreno: la patria petrificada”. En *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*, 120-128. Rosario: Viterbo.
- Andermann, Jens. 2001. “Reshaping the Creole Past: History Exhibitions in Late Nineteenth-Century Argentina”. *Journal of the History of Collections* 13, n.º 2: 145-62.
- Andermann, Jens. 2003. “Empires of Nature”. *Nepantla* 4, n.º 2: 283-315.
- Andermann, Jens. 2007. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck.
- Earle, Rebecca. 2007. *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810-1930*. Durham: Duke University Press.
- Fernández Bravo, Álvaro. 2004. "Catálogo, colección y colonialismo interno: una lectura de la *Descripción de la Patagonia* de Thomas Falkner (1774)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 60: 229-249.
- González-Stephan, Beatriz y Jens Andermann, editores. 2006. *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Viterbo.
- Groys, Boris. 1997. *Logik der Sammlung: Am Ende des musealen Zeitalters*. München: Hanser.
- Huyssen, Andreas. 1995. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Latour, Bruno. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lopes, Maria Margaret. 1998. *O Brasil descobre a pesquisa científica: as ciências naturais e os museus*. São Paulo: Hucitec.
- Lopes, Maria Margaret e Irina Podgorny. 2000. "The Shaping of Latin American Museums". *Osiris* 15: 108-118.
- Maleuvre, Didier. 1999. *Museum Memories: History, Technology, Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Moreno, Francisco Pascasio. 1890-1891. "El Museo de La Plata: rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo". *Revista del Museo de La Plata* 1: 28-55.
- Outram, Dorinda. 1996. "New Spaces in Natural History". En *Cultures of Natural History*, editado por Nicholas Jardine, James Secord y Emma Spary, 249-265. Cambridge: Cambridge University Press.
- Quesada, Ernesto. 1897. *El Museo Histórico Nacional: su importancia patriótica, con motivo de la inauguración del nuevo local en el Parque Lezama*. Buenos Aires: G. Kraft.
- Quijada, Mónica. 1998. "Ancestros, ciudadanos, piezas de museo: Francisco P. Moreno y la articulación del indígena en la construcción nacional argentina (siglo XIX)". *Estudios inter-disciplinarios de América Latina y el Caribe* 9: 21-46.
- Said, Edward W. 1975. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia University Press.
- Terán, Oscar. 2000. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910): derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: FCE.