

Encuentro de Museos de Canarias
12 y 13 de noviembre de 2015
Museo de la Naturaleza y el Hombre

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

Fernando Estévez González
Museo de Historia y Antropología, OAMC

Los museos, a pesar de que son instituciones dedicadas al pasado, siempre han tenido una gran preocupación por su futuro. El pasado, lógicamente, no tiene nada que ver con lo que pasó, sino con cómo lo que pasó construye el presente y el futuro. Los museos no están para preservar el pasado tal como fue, sino para presentarlo tal cómo lo vemos desde el presente. Después de su época gloriosa desempeñando este papel y siendo una de las instituciones más genuinas de la modernidad, los museos han vivido en las últimas décadas una fase convulsiva respecto a su relevancia social. Para unos, son ya una antigualla anquilosada en los viejos patrones culturales, que han dejado de responder a la configuración de nuestra actual condición posmoderna. Para otros, los museos están asumiendo, como lo han hecho siempre, los nuevos retos de las grandes transformaciones económicas y socioculturales contemporáneas y reconduciendo, por tanto, su papel, orientación y fines en esta era de la globalización. Los museos, en cualquier caso, están en crisis, buscando nuevas identidades, nuevos compromisos sociales. Sin embargo, hoy hay más museos que nunca, se abren museos de todo tipo y en todos sitios – en los pasados veinte años, el número de museos ha crecido de 23.000 a 55.000, en todo el mundo- y, lo que es más significativo, buena parte de la cultura y el patrimonio están siendo sistemáticamente musealizados. En otros términos, el pasado está por todas partes en esta época entregada a la comercialización de la nostalgia.

En estas últimas décadas, mientras unos estaban debatiendo sobre las promesas que traía la posmodernidad con respecto al futuro, Hermann Lübbe definió lo que dio en llamar la "musealización" como un aspecto central de la cambiante sensibilidad temporal de nuestro época y demostró que este fenómeno ya no estaba ligado a la institución museal en su sentido estricto, sino que se había infiltrado en todos los ámbitos de la vida cotidiana. El argumento de Lübbe es que cuanto más prevalece el presente del capitalismo consumista, cuanto más

absorbe el tiempo pasado y el porvenir, tanto más débil es el asidero que el presente nos proporciona y tanto más frágil es la estabilidad e identidad que ofrece a los sujetos contemporáneos. Pero, como ha mostrado Andreas Huyssen, “la creencia conservadora de que la musealización cultural puede brindar una compensación para los estragos causados por la modernización acelerada en el mundo social es demasiado simple y demasiado ideológica”. De hecho, una característica de la cultura contemporánea es que la supuesta seguridad que ofrece el pasado está siendo erosionada de forma permanente por la misma industria cultural. En ella, la propia tendencia a la musealización está atravesada por la creciente y acelerada propagación de imágenes, espectáculos y eventos. De forma que los museos, a pesar de su proliferación, no pueden asegurar esa ansiada estabilidad cultural a largo plazo.

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

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

Muchos han recurrido a Foucault para presentar una crítica radical de los museos en tanto que, para Foucault, el museo es una institución, nacida con la Ilustración, que encarna el poder del Estado y tiene como propósito ordenar el mundo con arreglo a reglas universales partiendo de un concepto de historia total. Pero, al mismo tiempo, Foucault también ha sido un referente para quienes ven que el museo mismo está redirigiéndose hacia los valores de la crítica, la polivocalidad y la democracia a fin de dismantelar aquellas viejas nociones de

continuidad y totalidad histórica, apostando por visiones no lineales de la historia y el pasado y cuestionando las relaciones de poder sobre las que se ha tradicionalmente erigido. Siendo parte sustantiva de la episteme moderna, Foucault consideró a los museos como un tipo particular de espacio, como un espacio de diferencia, como una heterotopía.

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

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

Pero, según Foucault, ¿Qué es lo que hace al museo una heterotopía?

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

En esas heterotopías, la intersección del espacio y el tiempo permite a la heterotopía romper de forma absoluta con la experiencia ordinaria del tiempo y la temporalidad. En ellas el tiempo se acumula hasta el infinito, como en los museos y bibliotecas. Museos y bibliotecas, heterotopías especialmente relevantes en la cultura moderna occidental, el tiempo se acumula con el propósito “de constituir una especie de archivo general con la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté a su vez fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible”.

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

heterotopías encontramos en los museos de Canarias, tan alejados de los centros metropolitanos y tan ansiosos de homologarse como modernos.

Si los museos nacen con la modernidad, la cuestión aquí es qué tipo de modernidad es la que hemos tenido en las islas. Doy por hecho que tenemos una modernidad diferente puesto que sería ingenuo si se obviara que es distinto ser moderno aquí que serlo en Londres, París o Nueva York, y también, en Buenos Aires o en Pekín. Hoy todos somos modernos –o quizás no lo hemos sido, al decir de Bruno Latour-, pero, desde luego, los relojes de la modernidad nunca han estado sincronizados. Cada territorio ha tenido su particular “momento moderno, si es que se puede hablar en los términos en los que lo formulaba Habermas, esto es, un único y singular momento que creó cambios dramáticos y sin precedentes que ocasionaron una ruptura entre el pasado y el presente, entre tradición y modernidad. No habiendo tenido lugar ese único momento o, en cualquier caso, no habiéndose producido al mismo tiempo en todos los lugares a partir de la expansión colonial europea, lo cierto es que el mundo en que vivimos, donde claramente la modernidad se ha extendido, es sin embargo un mundo irregularmente percibido y desigualmente vivido y experimentado. Son precisamente esas coordenadas locales las que importan para entender qué tipo de heterotopías son las que presentan nuestros museos.

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

Habiendo entrado tempranamente en la era moderna, la nueva población de las islas no era, sin embargo, ni antigua y exótica como las aborígenes, pero tampoco lo bastante moderna

como las metropolitanas. El más notorio resultado de esa visión de la nueva sociedad canaria surgida tras la conquista fue la fascinación por la naturaleza de las islas, en tanto que exótica y curiosa, incluyendo en ella a los aborígenes –para los europeos los aborígenes de todo el mundo formaban parte de la historia natural-. Pero esa atracción por lo exótico vino acompañada, en proporción inversa, por el desinterés por la cultura de los nuevos colonos. En el imaginario europeo, las islas materializaban algunos de sus principales mitos de origen y de redención –El Jardín del Edén, las Afortunadas..- a la vez que las identificaban con los tropos de la vida natural y de los nobles salvajes. Las narrativas europeas sobre las Islas se fueron estructurando entonces hasta presentarlas como un espacio “natural”, opuesto al insuficientemente moderno espacio “cultural” de los nuevos colonos.

Esta visión ha condicionado históricamente no solo los imaginarios europeo y canario sino que ha sido determinante en el tráfico de especímenes, objetos, artefactos y mercancías entre Europa y Canarias. Colonos, comerciantes y viajeros se afanaron en el acopio y trasiego de todo tipo de plantas, animales y artefactos y restos de los aborígenes de las islas - que fueron incorporados a las colecciones, primero de los gabinetes de curiosidades y, luego a las de los museos de historia natural y etnográficos- y, obviamente, todos ellos traficaron más aun con los productos derivados de los nuevos cultivos que se fueron implantando. De los especímenes de historia natural y restos aborígenes quedan muchos y valiosos ejemplares repartidos por museos y colecciones por toda Europa y en los museos y colecciones privadas en Canarias. Sin embargo, la cultura material de los nuevos colonos y de sus sucesivas generaciones se perdió en gran medida, por no ser ni exótica ni curiosa sino, justamente, por ser europea pero atrasada y no plenamente “moderna”. En definitiva, los canarios poscoloniales no éramos ni tan primitivos como los aborígenes para poder ser de interés para la antropología, ni tan civilizados como para formar parte de la moderna historia europea.

Con todo, la escasez de colecciones de historia social no es la principal característica de la conformación histórica de los museos de Canarias. Más significativo ha sido el tipo de museos y su orientación. Siguiendo la impronta de la ideología colonial, los primeros museos de Canarias no estuvieron dedicados a la historia sino, según la especialización académica moderna, a la prehistoria y a la historia natural. En tanto que heterotopías, esos museos se encargaron de presentar lo que las islas ofrecían como más propio, más distintivo, en definitiva, más exótico a los

ojos de los modernos europeos. Esto es, paisajes, plantas, animales autóctonos y, por supuesto, guanches, como un componente más de ese conglomerado de paisajes, plantas y animales. Pero esos museos no solo se hicieron para satisfacer la pulsión exótica de la mirada colonial, sino que proporcionaron los elementos básicos con los que la población insular debía construir sus imaginarios colectivos, su historia y su identidad. En esos museos, en esas heterotopías, no hubo lugar para la cultura criolla. Paisajes, plantas, animales y guanches representaron la imagen prístina y pura de un territorio a conquistar; los criollos, sin embargo, un híbrido que mezclaba demasiadas procedencias, demasiadas identidades y, por supuesto, demasiada mala conciencia por haber destruido esa naturaleza inmaculada de paisajes, plantas, animales ... y a los guanches. No hubo museos, entonces, para la historia de los descendientes de los guanches, ni de los colonos, ni de los guanches mezclados con colonos, ni de los colonos con otros colonos. En definitiva, no hubo lugar y tiempo para la historia y la memoria de la posconquista, para estos seis siglos de cultura híbrida y mestiza y que ha sido, sí, genuinamente moderna. No hubo sino el principio y el final, el antes de la conquista y el presente. Lo remoto y el ahora; nada en medio. Esta es otra de las paradojas de la heterotopía colonial: la renuncia a asumir la historia de lo que, de hecho, nos hizo tempranamente modernos, a nuestro modo, desde luego. Así, sentimos nostalgia de una naturaleza prístina que hemos destruido y en la que hacemos vagar a los guanches como fantasmas en todos nuestros idearios identitarios. Sin duda, somos el resultado de todos esos paisajes, plantas, animales y aborígenes, pero también somos caña de azúcar, vino, plátanos, papas, tomates y hoteles. Y ahora, en plena posmodernidad, también somos los que celebramos Halloween al tiempo que hacemos arrastre de ganado, los que vamos al McDonald y a los guachinches. En nuestro actual paisaje cultural posmoderno vemos a Los Sabanderos vestidos con la manta esperancera cantando boleros y grupos de rap, con chaqueta de cuero negro, reivindicando a la raza guanche, pasando por Los Alegres Colombinos, en una finca de La Gomera, vestidos de mexicanos, cantando mariachis. Con estas mezclas de elementos tan heteróclitos, ahora sí, somos decididamente posmodernos. De hecho, hemos pasado de haber perdido buena parte de las tradiciones a tener más tradiciones que nunca. Vivimos en una sociedad des-tradicionalizada, como mostró Anthony Giddens, pero en la que paradójicamente proliferan todo tipo de tradiciones. Este mundo, donde la tradición ya no vertebraba la sociedad, es también el mundo donde más tradiciones se recuperan, se recrean o se inventan.

La situación cambió en el último tercio del siglo XX, al calor de una democracia recién estrenada, el revival de las identidades étnicas en todo el mundo y la expansión de los museos a escala global. En las Islas, se remodelaron los viejos y se crearon otros nuevos museos. Y, ahora sí, también museos de historia y de etnografía. De historia –para representar cronológicamente el pasado de las islas de la mano de sus clases dirigentes- y de etnografía –para representar, no cronológicamente sino en una completa atemporalidad, el pasado de las clases subalternas, de la cultura campesina, si es que alguien sabe lo que es eso. En los primeros, las clases medias y altas urbanas aparecen con sus acontecimientos, monumentos, hitos históricos, que son relatados en la línea del progreso del tiempo. En los segundos, los magos (no los jornaleros o los peones) se muestran sin historia: solo tienen tradiciones, costumbres, curiosidades que, sumidas en la atemporalidad, supuestamente se pierden en la noche de los tiempos. Y así, mágicamente, se transmutan en la esencia de lo canario.

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

En definitiva, todos nuestros museos, separados en edificios distintos, mantienen la visión impuesta por Europa a los territorios conquistados en su expansión colonial y sancionada por la división del conocimiento académico, que ha ocultado precisamente el ambiguo, contradictorio y paradójico carácter de nuestra modernidad. Como en el Caribe y en otros territorios coloniales, cultivar caña de azúcar, exportar vino, recolectar cochinilla, plantar plátanos, tomates y papas y construir hoteles hizo que Canarias entrara muy rápidamente en los circuitos económicos globales

y en las dinámicas del capitalismo y el imperialismo. Nos hicimos modernos, incluso antes que muchos territorios europeos. Sin embargo, las élites insulares, que inteligentemente dicho sea de paso, actuaron siempre como delegaciones de los poderes metropolitanos, mantuvieron a la población controlada bajo relaciones sociales retardatarias, en muchos periodos sometida a la pobreza y, hasta muy recientemente en el analfabetismo. La nuestra es, entonces, una modernidad paradójica. Y esta modernidad paradójica, la que es fundacional de la historia contemporánea de Canarias, es la que está ausente en el mapa de los museos de las islas. Nuestros museos, entonces, se traducen en heterotopías, mundos aparte, espacios desconectados, tiempos disgregados. Heterotopías que nos alienan de nuestra propia historia. En ese sentido, creo que lo que está por delante en la política museística, en lo que atañe a la contribución de los museos a la cohesión social, a la construcción identitaria crítica y reflexiva y a la emancipación social, es dotarnos de elementos para no vivir el presente como una discontinuidad, como un abismo entre tradición y modernidad, es asumir de qué forma y en qué circunstancias llegamos a ser modernos. Sin embargo, esta no es una tarea que, sencillamente, consista en recordar el pasado. No tenemos que recordar el pasado; el pasado hay que pensarlo.

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

En los periféricos paisajes de Canarias, la Política y la Historia del Arte aparecen componiendo un cuadro que, mirado de frente, nos proporciona una elocuente representación de la sempiterna disociación entre políticos e historiadores y críticos de arte en el manejo de la cultura. Como fondo figuran los museos en tanto que expresión de las viejas desavenencias sobre su orientación y gestión. En ese cuadro, mirado de frente –hay que insistir-, los políticos figuran conformes a su papel –la defensa de lo propio, de nuestras particularidades, soportando alguna impertinencia de los críticos e historiadores del arte- y éstos, por su parte, mostrándose a sí mismos como intelectuales independientes de los poderes públicos.

Se nos ha inculcado que “mirar de frente” es una virtud moral; así, se nos adiestra igualmente en que para ver correctamente un cuadro hay que mirarlo de frente. Pero, aunque

sólo fuera como un mero ejercicio exploratorio, se podría ver esta composición desde otro ángulo. Y así, efectivamente, si se le observa desde una perspectiva anamórfica, oblicua, la imagen que resulta es bien distinta, acaso inesperadamente reveladora. A diferencia de la mirada frontal, uno de los dispositivos principales de la legitimación política y ética de la modernidad, que crea la ilusión de que la imagen vista re-presenta algún aspecto de la realidad, la mirada anamórfica, por el contrario, escapa al control y a la disciplina de la ortodoxia estética. Desde una perspectiva anamórfica, el cuadro proporciona otra imagen que permanecía desenfocada por la inercia de la mirada frontal. Y entonces se podrá observar cómo la política necesita a los museos bendecidos por la historia del arte para dotarse de un marchamo de “modernidad”, al tiempo que la historia del arte se reserva para sí la tarea de sancionar lo que debe ser considerado arte.

Es precisamente la historia de arte la que, definiendo el arte canario, convirtiéndolo en su particular y delimitado objeto de estudio, da carta de naturaleza a un arte hecho en las islas y al hecho fuera pero con un pedigrí étnico insular. Es la universalista disciplina de la historia del arte la que establece la existencia de un “arte canario”, y no, desde luego, la proclamación política del mismo. De esta forma, la historia del arte se convierte –papel que ha desempeñado en todo el mundo- en uno de los principales bastiones de la construcción de la nación; en nuestro caso, si se ha de hablar con precisión jurídica, de la “nacionalidad” canaria. Por contradictorio que pudiera parecer, la existencia de un “arte canario” no es una cuestión de autodefinición de los artistas locales, sino que pende siempre de que su historia se analice, se periodice, se evalúe, con arreglo a los criterios de esa universal historia del arte.

Los museos de historia natural, arqueológicos, históricos, etnográficos nacieron y se han mantenido, fundamentalmente, como recursos en el andamiaje más general de la industria turística y del ocio tanto para los extranjeros como para los propios locales, amén, claro está, de ser un gran recurso lúdico-educativo para la cautiva población escolar. Como ocurre en buena parte de este tipo de museos en todo el mundo, en ellos se muestra, lo que la gente ya sabe en la forma que ya está acostumbrada. Los museos de arte, por el contrario, aunque ahora también igualmente previsibles –siempre presentan lo nuevo con arreglo a un estándar que ya conocemos- proporcionan esa alta cultura que es requisito para la legitimación cultural de las élites locales.

Ese punto de vista anamórfico ofrece un último matiz. La historia del arte -internacional, cosmopolita, moderna- acusa con frecuencia a las élites políticas insulares de localismo chovinista. Sin embargo, todo indica lo contrario. Con sus museos de arte contemporáneo, con sus auditorios y demás dispositivos de “alta cultura”, las élites sociales y políticas se legitiman dentro y se homologan fuera; con sus museos de historia natural, arqueológicos, históricos, etnográficos, igualmente dispositivos de alta cultura, cultivan, sin embargo, la nostalgia de la población al tiempo que exotizan la cultura local para el consumo turístico. Acorde, entonces, con los tiempos que corren, dosificando la alta y baja cultura, pero descreída de una y de otra, parecen resueltas e inteligentemente instaladas en la posmodernidad. Y así, mirando oblicuamente ese cuadro, con los museos como paisaje de fondo, las vemos celebrando, con cierta sonrisa socarrona, que el cosmopolitismo de muchos intelectuales insulares, como lo expresó tan agudamente el historiador Elías Serra Ràfols, no sea en el fondo sino un tipismo más.

No obstante, aunque en Canarias se haya mantenido esa interesada separación, los mundos de los museos de arte y de historia social, contra lo que se puede presuponer, no están de hecho tan disociados en la poscolonialidad. Así, es notoria en las últimas décadas la aparición de neologismos como el de Primeras Naciones (en sustitución del viejo y feo de “pueblos del Tercer Mundo) y el de Artes Primeras (en sustitución del aun más viejo y despectivo “arte primitivo”), reeditando en unas nuevas coordenadas las viejas relaciones entre arte y antropología. Ha sido muy significativo en este contexto la creación del Museo del Quai Branly en París –dedicado a las artes y civilizaciones de África, América, Asia y Oceanía. Por esos mismos años, los 90 del pasado siglo, en los que nosotros abríamos nuevos museos bajo las premisas de esa modernidad paradójica insular, los dos Jacques, Jacques Chirac y su amigo el marchante de arte africano Jacques Kerchache, urdían uno de los cambios más significativos de los museos en la posmodernidad.

Desde que los tocayos Chirac y Kerchache instalaron el nuevo museo parisino en el quai Branly, tenemos santificadas las “artes primeras”, el arte de las “primeras naciones”. El museo poscolonial, convertido en nuevo paradigma para exhibir a los “otros”, eleva por fin los objetos de las culturas primitivas –pero solo aquellos que para los occidentales tienen valor estético- a la categoría de arte, al paso que condena al ostracismo al resto, a los millones de

piezas hasta ahora orgullo de los coloniales museos metropolitanos y hoy política y museísticamente impresentables. Sin duda, no estamos en París. Estamos en lo que ahora se llama ultraperiferia europea, una suerte de limbo geopolítico en el que, siendo periferia del centro, no somos, sin embargo, centro de la periferia. Así las cosas, en esa modernidad paradójica, nuestros artistas no son metropolitanos pero tampoco se autodefinen como artistas “étnicos”. Esta ha sido siempre una curiosa encrucijada en la que se sitúa Canarias: Breton, el surrealista parisino, viene a las islas, a sus ojos exótica, diferente, y si no primitiva sí primaria; Óscar Domínguez, el surrealista insular, va al París metropolitano, alejándose de lo exótico, lo diferente y lo primario, para convertirse en un artista cosmopolita.

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

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

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

He de decir, en contra de lo que pudiera suponerse, que pudimos hacerlas gracias a la comprensión y generosidad de algunos responsables políticos y con el desapego, incluso el rechazo, de algunos de los colegas de los museos. Nueva museología, museología crítica, museología reflexiva. ¿A dónde íbamos? Todo lo que veíamos fuera era para nosotros el futuro, siempre esperando por él, siempre pasando delante de nosotros sin detenerse. Casi terminamos por verlo como si fuéramos al cine, como una deslumbrante ficción. Aquel futuro ya pasó. Desde luego, en la actualidad seguimos arrastrando debates y controversias que se iniciaron con aquella Nueva Museología. Pero tampoco hay duda que se han abierto otras nuevas que, por supuesto, no se reducen a los cambios que se están produciendo con el uso expansivo de las nuevas tecnologías. Aquí en las islas no deberíamos soslayar todas esas cuestiones que hoy ocupan la agenda de la museología, pero al mismo tiempo creo que tenemos el derecho a desarrollar nuestra práctica museística de forma que permita el estudio, la reflexión y el pluralismo para pensar colectivamente sobre nuestros museos. Pero esta no es una tarea del futuro. Las corrientes y tendencias más innovadoras que actualmente se están desarrollando en museos por todo el mundo hacen, una vez más, que su presente sea nuestro porvenir. No creo que debamos atender a estas nuevas tendencias porque, simplemente, convenga conocerlas para que el futuro no nos encuentre desprevenidos; de forma más apremiante, hay que conocerlas para que el presente no nos arrolle y, en ese caso, ya no tenga sentido hablar del futuro.

Así que, para terminar, voy a plantear solo algunas cuestiones, sin orden de importancia y sin la pretensión de ser exhaustivo en relación con los debates sobre las prácticas actuales y el presente extendido de nuestros museos. Por ejemplo, los museos locales

no pueden dejar de lado los problemas derivados de la especialización disciplinar, especialmente en lugares como Canarias. Pese a muchas declaraciones de principios sobre la interdisciplinariedad, se mantiene la tendencia a establecer una más o menos radical separación entre los museos de arte y el “resto”. Aunque un tanto reduccionista, esta distinción remite a una “naturalización” de la estructuración del conocimiento académico moderno, por medio de la cual, los profesionales de los museos aceptan a priori que los tipos de museos deben corresponder a las divisiones de las disciplinas universitarias. Otorgar carta de naturaleza a tales divisiones del conocimiento como criterio básico para el establecimiento de los museos habrá servido para la divulgación y el prestigio social de las disciplinas académicas, pero ha impedido de forma sistemática presentar las conexiones entre naturaleza, cultura y sociedad que son las que, precisamente en su conjunción, explican las similitudes y diferencias de territorios, pueblos y culturas. Los museos no muestran la vida; exhiben fragmentos de la vida tal como son vistos desde cada particular parcela del conocimiento académico. En los últimos años, sin embargo se han venido produciendo, con el progresivo hundimiento de la ontología naturalista moderna y el desarrollo de las teorías poshumanistas en las ciencias y en la teoría social, cambios significativos en la museología para dar cabida a planteamientos más transdisciplinares.

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

La disneyzación y macdonaldización de los museos es, por otra parte, un fenómeno tanto de generalización de los sistemas de gestión empresarial en el terreno cultural como de “clonación” de las estrategias museográficas y expositivas. No sorprende, entonces, que esté tan

extendida la creencia de que la presentación de las culturas locales –en particular por medio de una selección de sus específicas culturas materiales- es suficiente por sí misma para contrarrestar la tendencia general a la uniformización cultural. Ciertamente, se muestra lo local como lo diferente, pero se cae poco en la cuenta de que se muestra lo diferente mediante sistemas de representación iguales en todo el mundo. Lo que se consigue así es, justamente el efecto contrario a lo perseguido; esto es, el recurso a los sistemas de representación estandarizados en los museos locales es, precisamente, la principal causa de que todos parezcan iguales. Así, todas las culturas locales, de hecho alejadas territorialmente y con dinámicas históricas y socioculturales muy diversas, aparecen como compartiendo un “aire de familia”. Y visto uno, visto todos. Exponiendo lo diferente usando la misma museografía y expografía en todos lados solo consigue hacer igual lo que es distinto y hacer de lo similar una redundancia.

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

Hay otras muchas cuestiones que ocupan hoy la agenda de la museología y, en tanto que no resueltas, seguirán formando parte de los debates sobre el futuro inmediato de los museos. Una de ellas es la de la normalización de datos de museos y, por extensión, del patrimonio cultural. No se trata aquí de estar a la última en tecnología informática ni del mediocre debate sobre las prestaciones de este o aquel programa o aplicación de gestión de inventarios y colecciones. El consenso necesario sobre los sistemas de metadatos relativos a las

colecciones de museos no es solo una demanda para una mejor gestión y publicidad, sino una herramienta para la democratización de los usos sociales del patrimonio y para su fiscalización pública. Otra cuestión estriba en la deriva de las actividades didácticas y de divulgación de los museos. El “giro performativo” tan acusado en las humanidades y las ciencias sociales de las últimas décadas parece estar reduciéndose en muchos museos a meras “performances” teatrales de la historia y el patrimonio. Por lo demás, la tendencia a focalizar en la infancia el núcleo de las actividades didácticas no ha hecho sino acusar la tendencia a la infantilización de los museos y, desde luego, a que la población adulta los perciba como lugares a los que se ha de dejar de ir, precisamente, cuando se entra en la edad adulta.

Por otra parte, probablemente, unas de las mayores preocupaciones de todos los profesionales de los museos vienen siendo las resistencias institucionales para una gestión democrática y transparente. Al contrario de cómo se las presenta habitualmente, gestión democrática y transparencia no deben consistir en una aspiración, algo que sería un ideal a alcanzar, o que fuera políticamente más presentable. Sin embargo, la gestión democrática y públicamente transparente no debería ser algo a lograr, sino justamente el punto de partida. Y esto, desde luego, atañe a todos los agentes sociales involucrados en los museos. No se trata de que el personal de los museos exija a los políticos y gestores que desempeñe su labor con arreglo a criterios democráticos. Se trata de que los políticos y gestores garanticen que el personal de los museos desempeñe su trabajo y realicen sus actividades de forma tal que contribuyan a la cohesión, a la inclusión social y al pluralismo cultural. En los museos públicos, creo que sus responsables que no están ahí para meramente desarrollar un programa político y de gestión. Están ahí, sobre todo, para garantizar la gestión democrática de estas instituciones.

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

En esta relación no exhaustiva de las preocupaciones sobre las políticas de gestión en los actuales museos remite al papel de las empresas y de los profesionales del sector privado, en particular a lo que comúnmente se denomina la externalización y privatización de los servicios museísticos. Precisamente porque la nuestra es una sociedad compleja, el mundo de los museos ha de atender a la pluralidad de agentes, públicos y privados, que concurren en este terreno de política cultural. A diferencia de lo que ocurría hasta hace unas pocas décadas, en las que lo público monopolizaba prácticamente la oferta museística, ahora cada vez más aparecen iniciativas privadas diversificando este sector de la oferta cultural. Sin embargo, lo más significativo en estas nuevas tendencias es que esto no está consistiendo en la creación de nuevos museos por la iniciativa privada, aunque desde luego tenemos algunos ejemplos. Lo que está ocurriendo, por el contrario, es que el sector público, pretendiendo mantener el control y el monopolio de la oferta museística, está progresivamente derivando hacia empresas y profesionales privados áreas sensibles de la actividad museística. Así, en general, la gestión de los museos públicos parece estar consistiendo no tanto en buscar recursos financieros en el sector privado sino en redireccionar los recursos propios hacia la iniciativa privada. Por lo demás, traspassando a las empresas privadas la responsabilidad de la gestión laboral, otorgándoles recursos por lo general limitados, esto tiene como una de las consecuencias más visibles, desgraciadamente, la precarización e inestabilidad laboral de los colegas que trabajan para las empresas privadas en la industria cultural.

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

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