

---

WILLIAM ALFONSO LÓPEZ

---

**Profesor**

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia

Sede Bogotá

E-mail: [walopezr@unal.edu.co](mailto:walopezr@unal.edu.co)

# El objeto en el museo: Algunas ideas sobre su estatuto semiótico

LÓPEZ, WILLIAM ALFONSO, *El objeto en el museo: algunas ideas sobre su estatuto semiótico*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. 8, N° 8, 9 fotos, Bogotá D. C., 2003, Universidad Nacional de Colombia, págs. 26-50.

### **Resumen**

Este ensayo, escrito originalmente como una ponencia que se presentó en el seminario *Museo: historia, memoria, pensamiento* (marzo-mayo de 2003), organizado por la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y el Museo Nacional de Colombia, describe la sintaxis mínima del lenguaje objetual que es fundamento de la museografía.

Después de reflexionar sobre una definición de la museografía, vista según la naturaleza de los objetos coleccionados, el espacio museal, los recursos escenográficos y la intención comunicativa de los curadores, el ensayo aborda las implicaciones pedagógicas de la museografía en el ámbito de las teorías de la lectura elaborada por la semiótica de Umberto Eco.

Para terminar, el autor analiza algunas estrategias y prácticas pedagógicas del equipo de la División Educativa y Cultural del Museo Nacional de Colombia.

### **Palabras clave**

William Alfonso López, museografía, espacio museal, pedagogía y museo.

### **Title**

*The object in the Museum: Some Ideas on its Semiotic Status*

### **Abstract**

This essay was originally written as a presentation for the seminar titled *Museum: History, Memory, Thought* (March-May 2003), organized by the Philosophy Department of the Pontificia Universidad Javeriana and the Museo Nacional de Colombia. It describes a fundament of museography: the minimum syntax of the object language.

After contemplating a definition of museography from the viewpoints of the nature of the objects that are collected, the space of the museum, the staging resources, and the curator's communicative intentions, the essay proceeds to deal with the pedagogical implications of museography in the context of Umberto Eco's semiotics.

The author analyzes some strategies and pedagogical practices used by the team of the Educational and Cultural Section of the Colombian National Museum.

### **Key words**

William Alfonso López, museography, museum space, museum and pedagogy.

## INTRODUCCIÓN

Lo que voy a mostrar a lo largo de este texto es que existe un lenguaje objetual y que éste configura la lengua que habla el museo. Este lenguaje objetual es el fundamento de la museografía; en este contexto podríamos incluso ir más allá y decir que la museografía es el lenguaje que habla el museo en sus salas de exposición a partir de una gramática, una semántica y una sintaxis objetual.

Me voy a permitir hacer una definición genérica de este término. Siguiendo a José Ignacio Roca podemos decir que la museografía es “la práctica de puesta en espacio de una obra o de un conjunto de obras para un público previsto”<sup>1</sup>. En una perspectiva más general, y con el ánimo de llevar la definición de Roca más allá del museo de artes, diríamos: la museografía es la práctica de puesta en espacio de un objeto o de un conjunto de objetos para un público previsto.

Esta definición tiene varios elementos importantes. Voy a comentar los dos primeros siguiendo a Roca, y el tercero va por mi cuenta:

1. Los materiales de trabajo del museógrafo son el objeto y el espacio.
2. Los recursos museográficos aparecen dentro de un continuo entre el objeto y el espacio y, en este sentido, pueden hacerse invisibles o, por el contrario, completamente explícitos.
3. Existe una intención comunicativa en la museografía.

Comentemos brevemente el primer elemento de nuestra definición. La naturaleza de los objetos con los que trabaja el museógrafo es diversa. Podríamos plantear una primera gran clasificación así: objetos naturales y objetos culturales. Creo que no es necesario que nos detengamos en ésta. Bástenos comentar que sobre ella se han levantado las más famosas tipologías de museos. Como este escrito se refiere en primera instancia a un museo histórico y tiene el ánimo de reflexionar sobre él, quisiera ahondar un poco en los objetos culturales. Recordemos que el Museo Nacional de Colombia tiene cuatro colecciones: de arte, de historia, de arqueología y de etnografía. Los objetos culturales podrían clasificarse, siguiendo esta tipología, en objetos arqueológicos, objetos artísticos, objetos etnográficos y objetos históricos<sup>2</sup>.

Por supuesto, lo primero que hacen quienes no gustan de las clasificaciones es ponerlas en duda. Y la que acabo de plantear sí que puede ponerse en duda. Por

---

<sup>1</sup> JOSÉ IGNACIO ROCA, “En torno al museo” (se trata de un material de trabajo hizo parte del curso *Museología y seducción: la función contemporánea del museo*, que se dictó en forma de seminario en la Universidad de los Andes).

ejemplo, ¿por qué razón no ubicamos un “objeto histórico” como el escritorio de campaña de Simón Bolívar en la colección etnográfica? ¿Acaso no se trata de la manifestación de la cultura material de una “tribu” más?<sup>3</sup> Claro que esta inquietud no deja de ser pertinente al tema que quiero desarrollar, pero no alcanzaríamos al menos a esbozar con claridad la cuestión central de este texto si nos detuviéramos en ella. Creo que por ahora podemos contentarnos con señalar que la “naturaleza” del objeto determina, en muy buena medida, el carácter de la puesta en espacio, es decir de la museografía, sobre todo y principalmente por el tipo de disciplinas científicas o humanísticas que estudian el objeto en el museo (de aquí se desprende un tema que vamos a desarrollar adelante, pero que vale la pena mencionar desde ya: se trata de la relación entre el saber científico y los objetos dentro del museo, relación fundamental para determinar su valor, su significación patrimonial y, sobre todo, su lectura dentro de las salas de exposición).

El espacio, por su parte, merece un comentario especial. Me voy a permitir volver a citar textualmente a Roca, puesto que su punto de vista sobre este tema es muy interesante. Roca afirma que dentro de la historia de la arquitectura de museos se han planteado tres tipos de edificio, que corresponden a lo que denomina los tres tipos de ficción museológica (la ficción de la interferencia, la ficción de la transparencia y la ficción de la opacidad):

(i) El museo neoclásico, que encarna la ficción de la interferencia,

tiene como modelo el Altes Museum (1823), construido por Karl Friedrich Schinkel. A partir de una rotonda central en la cual están dispuestas esculturas que aluden a las musas se estructuran galerías lineales servidas por corredores; todo ello iluminado por ventanas que ubican al espectador en el contexto urbano del edificio. El museo se presenta, además, como un palimpsesto, al incorporar en sus fachadas los órdenes clásicos (dórico, jónico y corintio), en una lección viva de arquitectura que se revela a medida que se recorre el edificio. [...] Este modelo se repite en innumerables ocasiones: en las galerías nacionales de Londres y Washington y en el Museo Metropolitano de Nueva York, entre otros edificios. [...] El espacio interior se plantea como una interferencia entre la obra y el espectador; su función, según el propio Schinkel, es condicionar subjetivamente al visitante: *la belleza y el carácter sublime del espacio debe volver receptiva la mirada, de forma que el visitante pueda extraer el máximo de placer y de enseñanzas de los tesoros que alberga el edificio*. El diseño interior, recargado por el ornamento aplicado, connota de época la obra de arte allí presentada. Una museografía de acumulación –varias filas de pinturas dispuestas las unas sobre las otras–, las texturas densas y los colores fuertes, el mobiliario, las

<sup>2</sup> Cf. <[http://www.museonacional.gov.co/historia\\_y\\_colecciones.html](http://www.museonacional.gov.co/historia_y_colecciones.html)>.

<sup>3</sup> Cf. <[http://www.museonacional.gov.co/exposiciones\\_permanentes.html](http://www.museonacional.gov.co/exposiciones_permanentes.html)>, Sala 7: Fundadores de la República.

yserías, son todos elementos característicos de esta ficción de interferencia que predomina hasta principios del siglo xx, cuando Adolf Loos decreta la muerte del ornamento y el nacimiento de un ética de la pureza formal<sup>4</sup>.

(ii) El segundo tipo de ficción está relacionada con la arquitectura moderna.

Roca dice:

El museo de la modernidad parte de otra ficción: la neutralidad del contenedor respecto de lo contenido, la transparencia del hecho arquitectónico frente al arte en él expuesto. En su proyecto de Mundaneum (1931), en el cual se materializa su concepto arquetípico de un museo de crecimiento ilimitado en una espiral continua, Le Corbusier afirmaba: “*El visitante no verá jamás la fachada sino solamente el interior del museo*”. [...] Este museo de pura interioridad se repite en la Nueva Galería Nacional de Arte (1962) de Berlín, proyectada por Mies van der Rohe, [...] Este edificio materializa los planteamientos que hiciera Mies veinte años antes con su *Proyecto de museo para una ciudad pequeña* –en el cual la arquitectura desaparece ante la fuerza expresiva de las obras– y se caracteriza por la ausencia total de divisiones interiores; *la fachada es el corte*, argumento que alude doblemente a la planta libre y a la imagen aséptica propia de la estética miesiana. Este modelo sería retomado por Piano y Rogers para el Centro Pompidou de París. Un edificio *loft*, según palabras de Phillip Jonson, uno de los jurados del concurso, refiriéndose tanto al edificio como cascarón vacío como a la alusión a la arquitectura industrial reconvertida que sugieren las vigas aparentes. La ficción de transparencia es aún más evidente: tanto los elementos que conforman la estructura y el cerramiento del edificio como las tuberías de servicios, ascensores y escaleras están completamente a la vista, presentándose como la aspiración de la arquitectura a desaparecer completamente al no ocultar nada y, a la vez, propiciando una relación espectador/obra no mediada por la presencia arquitectónica<sup>5</sup>.

(iii) Según Roca, el tercer tipo de museo, que corresponde a la ficción de opacidad museológica, surgió en la segunda mitad del siglo xx. Dice:

“Desde hace una década, se ha venido consolidando un tercer modelo, que responde a la ficción de opacidad. Es decir, lo contrario del museo moderno, que pretendía ofrecer un contenedor neutro. El antecedente lo constituye sin duda el Museo Guggenheim de Nueva York, ejemplo temprano de arquitectura protagonista, con su rampa continua que condiciona el recorrido y el vacío central cuya presencia interfiere con la apreciación de las obras. Este edificio suscitó una fuerte polémica que aglutinó a los artistas y al curador en contra del autor del proyecto, el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright. Bien vale la pena citar su respuesta tajante a las críticas: “Afirmo en mi propio nombre que la exposición de una pintura no requiere

<sup>4</sup> ROCA, ob. cit.

<sup>5</sup> *Ibid.*

ningún ‘marco de referencia rectilíneo’ sea cual sea, sino aquel que se deriva del frío desdén de la naturaleza, que es muy común en el arte de ustedes. Estoy suficientemente familiarizado con la pesadilla de los hábitos que corroe su espíritu como para comprender perfectamente que todos ustedes, incluido el curador, saben demasiado poco de la naturaleza de la madre de todas las artes: la arquitectura. El tiempo demostrará la sabiduría del legado del Señor Guggenheim y el hecho de que la idea de hacer alguna cosa importante en una democracia libre como la nuestra puede estar en acuerdo con la naturaleza”. [...] ¿En qué consiste esta pre-tensión de opacidad? Justamente en el rol director que asume la arquitectura respecto a la obra presentada. El Museo Vitra de Diseño, proyectado por Frank Gehry (c. 1990), localizado en un área relativamente aislada (entre las pequeñas ciudades de Weil-am-Rhein y Basilea), recibe anualmente miles de visitantes, la mayoría de los cuales está interesada primordialmente en los planteamientos formales del edificio tanto en su volumen –ruptura con el valor de verticalidad del muro– como en su espacio interior, en el cual la distinción cubierta-cerramiento es subvertida por una envoltura curva discontinua de valor escultórico<sup>6</sup>.

Para cerrar este comentario al primer elemento de la definición de la museografía, me parece importante llamar la atención del lector sobre el carácter poético que tiene el espacio arquitectónico y sobre la forma como los arquitectos que intervienen en el acondicionamiento de edificios no diseñados originalmente como museos se sitúan frente a algunas de las ficciones planteadas por Roca. En este sentido, tal vez se podría decir que el edificio del Museo Nacional de Colombia, después de su restauración integral, se sitúa en algún lugar entre la ficción de la interferencia y la ficción de la transparencia (ver figura 1). Esto suena un poco contradictorio; pero las condiciones físicas del espacio arquitectónico que nos rodea son ineludibles, principalmente por la coherencia conceptual con que Thomas Reed planteó su edificio<sup>7</sup>. En algunos casos, los arquitectos restauradores dejaron a la vista la textura de los muros, como ocurre en el Auditorio Teresa Cuervo Borda, en la fachada, en las oficinas del ala norte y en los dos patios interiores. Pero otras veces, ya dentro de las salas de exposición, decidieron revestir la totalidad de los muros de color blanco, cosa que indefectiblemente hace pensar en la ficción de neutralidad del museo moderno<sup>8</sup>.

Pasemos al segundo elemento de nuestra definición: “Los recursos museográficos aparecen dentro de un continuo entre el objeto y el espacio y, en este sentido, pueden hacerse invisibles o, por el contrario, completamente explícitos”. Corriendo el peligro de pasar por pedante, voy a permitirme aclarar a qué llamo “recursos museográficos”. Éstos abarcan una gama enorme de elementos

---

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Cf. <[http://www.museonacional.gov.co/el\\_edificio.html](http://www.museonacional.gov.co/el_edificio.html)>.

<sup>8</sup> Cf. <[http://www.museonacional.gov.co/restauracion\\_del\\_edificio.html](http://www.museonacional.gov.co/restauracion_del_edificio.html)>.

que están a disposición del museógrafo y del curador de una exposición. Van desde el color con el que se pueden pintar las paredes o los paneles, pasando por el mobiliario museográfico y los carteles y fichas técnicas, hasta la forma de iluminación que se implemente dentro de una sala de exposiciones.

En este sentido, dichos recursos constituyen la médula del lenguaje museográfico. Son la cantera lingüística y retórica de que se sirven tanto el curador de una exposición como el museógrafo. Con base en ellos, estos personajes configuran y reconfiguran nuestra visión de los objetos museificados. Construyen discursos objetuales que, incluso cuando se trata de profesionales muy experimentados y conceptualmente juiciosos, pueden alcanzar una gran elaboración estética, es decir una poética museográfica.

Estos recursos museográficos, como sucede con todo lenguaje, se pueden estructurar en unidades significativas y llevar a componer géneros textuales como el ensayo o la narración utilizando, por otra parte, todo el arsenal retórico del lenguaje visual. No es de extrañar, entonces, que en un montaje nos encontremos con metáforas objetuales que, en los casos más afortunados, pueden llegar a poner en crisis las ideas del visitante sobre los objetos que ve.

Por otra parte, en instituciones como Maloka o el Museo de los Niños, cuya museografía está diseñada a partir de la idea del aprendizaje por la interactividad, estos recursos museográficos cobran tal importancia que el objeto “original” pasa a un segundo plano<sup>9</sup>. En realidad, la primera y más importante función de este tipo de instituciones es la comunicación pedagógica de ciertos conceptos científicos, y su carácter museológico viene dado por el lenguaje museográfico que tienen los espacios, dispositivos y ambientes que se le presentan al visitante. Aunque, juzgadas según la definición más elemental de un museo (institución que estudia y exhibe una colección de objetos), aquéllas no podrían incluirse dentro de esta noción, en casi todo el mundo se consideran museos por la vocación pedagógica y comunicativa que comparten con éstos. En este tipo de instituciones, el objeto desaparece, se diluye en el lenguaje que el museo ha construido como herramienta de comunicación.

Creo que por ahora, para no alargarnos en esta introducción, basta agregar que los recursos museográficos nos lanzan hacia el tercer elemento de nuestra definición de la museografía: “Existe una intención comunicativa en la museografía”. A estas alturas, después de las breves reflexiones que he planteado, ésta es una verdad trivial. Lo que habría que agregar a la definición que Roca ha construido es el carácter conscientemente comunicativo de la museografía. Tan consciente que, en los casos más sofisticados o perversos –eso lo dejo al criterio del lector–, la museografía se construye a partir del tipo de público que el museo quiere convocar a una exposición.

---

<sup>9</sup> Cf. <<http://www.maloka.org>> y <<http://www.cybercol.com/colombia/museos/museoninos.html>>.

Detrás de esta afirmación está la disyuntiva en que el museo contemporáneo se mueve. Al convertirse, sin ningún reato apocalíptico, en un medio de comunicación masiva, dentro de este proceso están en juego, principalmente, los objetivos culturales y la supervivencia de los museos. Sin estudios de mercadeo, pero también sin una política cultural fuerte, el museo de hoy no sobrevive a las exigencias económicas y sociales del contexto neoliberal en el que ineludiblemente se desarrolla su acción.

## TEORÍAS DE LA LECTURA Y MUSEO

Antes de desarrollar las principales ideas que se han plateado, revisemos la noción de lectura que han construido los semiólogos contemporáneos, para luego volver sobre el lenguaje objetual y el discurso museográfico.

Desde el punto de vista de la semiótica, el término *lectura* está signado por un conjunto de investigaciones y teorías que, haciendo énfasis en el autor, en el mensaje o en el lector, intentan explicar qué sucede cuando un hombre o una mujer de cualquier edad, raza y cultura se enfrenta a un texto.

En un principio, la lectura se entendía como un fenómeno de comunicación en el que dos sujetos universales, un emisor y un receptor, entraban en contacto a través de un texto absoluto. Se creía que la comunicación era total, es decir, que no existía ninguna diferencia sociológica, histórica o cultural entre estos dos sujetos. El autor se dirigía siempre a una comunidad de lectores que le entendía a toda costa.

Umberto Eco llama a esta manera de entender la lectura “concepto clásico de la lectura”. En él, afirma,

leer significa penetrar en ese universo intangible y único que el hombre situado en el otro lado ha transfundido en forma. La forma es como es: desde el momento en que ha nacido no se adapta al mundo, a la sociedad, a la historia, al espacio y al tiempo, sino que el mundo, la historia, la sociedad, el espacio y el tiempo se adaptan a ella y se conforman a su imagen. Leer es, pues, realizar un acto de identificación y de unidad, penetrar en el núcleo de lo eterno, en el que todo tiene una sola definición, en el que todo cambio es licencia y en el que toda posibilidad se resuelve en la obediencia a las leyes superiores de la forma<sup>10</sup>.

Esta concepción está fundada sobre una homogeneidad ficticia entre los códigos de emisión y de recepción de un texto, y sirvió para explicar la lectura dentro de comunidades pequeñas, en las que autores y lectores tenían las mismas ideas y les daban el mismo significado a las palabras y a todo signo en general. Pero

---

<sup>10</sup> UMBERTO ECO, “El problema de la recepción”, *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona: Martínez Roca, 1974.



muy pronto entró en crisis. Cuando los semiólogos tuvieron que explicar la lectura realizada por individuos que no pertenecían ni a la época ni a la comunidad del autor de un texto, se vino abajo. La homogeneidad de la pequeña comunidad ya no podía ser el fundamento de la explicación. Por el contrario, la heterogeneidad entre los códigos de emisión y los de recepción era el nuevo fundamento.

Entonces los semiólogos se preguntaron qué recibían individuos diferentes en situaciones diferentes. Esta pregunta, en el caso particular de las comunicaciones de masas, en donde lo común es, precisamente, una heterogeneidad completa y a veces absoluta entre la situación y la cultura de emisión y el contexto de recepción, es particularmente importante.

Eco apunta:

El estudio de los actos de comunicación (que hoy halla sus instrumentos adecuados en la teoría de la comunicación, la lingüística, la sociología de la cultura) nos enseña que, cuando un ser humano se comunica con otro, elabora un mensaje sobre la base de un código de convenciones comunicativas que sirve en el interior de un grupo social y de una situación histórica. Las mejores condiciones para la transmisión de una comunicación se dan cuando quien recibe el mensaje lo interpreta con arreglo al mismo código empleado por el emisor. Pero incluso en este caso la comunicación se halla sometida a múltiples riesgos. Cada signo del mensaje corresponde a una significación precisa sólo si se consideran significados, significantes y códigos sobre la base abstracta y estadística de una comunicación teórica; en realidad, cada significante abre, en el espíritu de quien lo recibe, un campo semántico sumamente amplio; el juego de las referencias y las evocaciones se halla sometido a la psicología personal, a la situación concreta de cada individuo. Todo mensaje, en cualquier caso, nos coloca ante una serie de posibilidades sobre el modo en que será recibido; el emisor se esfuerza por articular de manera que los equívocos y las variaciones receptivas personales afecten lo menos posible al receptor, y en muchos casos la comunicación se recibe de manera unívoca (como en el caso de los horarios de trenes o de los pasquines de llamada a las armas), pero incluso entonces puede suceder que quien debiera recibir el mensaje no domine por completo el código<sup>11</sup>.

En perspectiva, el proceso de la lectura es una aventura en la que el receptor, o bien, trata por todos los medios de reconstruir los códigos desde los cuales se diseñó el texto, o bien, por ignorancia o por voluntad explícita deja a un lado esos códigos y convierte el texto en algo indeterminado. Precisamente en el caso de los medios masivos, es muy posible que este segundo camino se constituya en la normalidad.

Esta situación obligó a los semiólogos a cambiar su noción de texto. De una máquina perfectamente acabada que no necesitaba para nada de la actividad del

---

<sup>11</sup> Ibid.

receptor por cuanto se creía que al otro lado del mensaje existía un sujeto que compartía todos los códigos con el emisor, el texto pasó a ser un mecanismo incompleto que sólo puede funcionar a través de la participación intensa del lector, del espectador, del visitante del museo.

Eco dice:

Un texto se distingue de otros tipos de expresiones por su mayor complejidad. El motivo principal de esa complejidad es precisamente el hecho de que está plagado de elementos no dichos. “No dicho” significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión: pero precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido. Para ello, un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte del lector<sup>12</sup>.

Esto quiere decir que todo texto, incluyendo el objeto museal, no dice muchas cosas, y estas cosas las debe inferir el lector. Veamos un ejemplo “lingüístico” para luego concentrarnos en un objeto en el museo: “—¿Quién sería el asesino? —se preguntó López. Miró el cadáver durante un rato y luego se agachó. Quería verlo de cerca, estudiar los detalles de su rostro”.

En primer lugar, el lector debe entender que alguien, no se sabe quién, le cuenta algo que, en primera instancia no sabe si tomar como verdadero o como un relato de ficción. Luego debe entender que ese alguien le dice que en un mundo indeterminado existen dos individuos, uno vivo y otro muerto. De los verbos *mirar* y *agacharse* debe inferir que se encuentran en el mismo espacio. López está al lado del hombre muerto. Por otra parte, del segundo de estos verbos debe inferir que el cadáver está en el suelo o sobre una mesa o un mueble, bajo el plano visual de López. Así mismo debe entender que, para López, el muerto es un extraño. De hecho, el narrador, hablando desde el punto de vista de López, lo nombra con el término genérico de “cadáver”. Por último debe inferir que López no lo asesinó. El sentido común le dice al lector que, a menos que padezca de algún tipo de amnesia desconocida por el narrador, López no se preguntaría por el responsable de la muerte de ese hombre.

Los procesos de cooperación interpretativa del espectador del museo cuando está leyendo un texto objetual, un objeto, no son diferentes; también se articulan a partir de lo no dicho (ver figura 2).

¿Qué vemos? No creo que se necesite ser un intelectual francés posmoderno para abordar la lectura de estos objetos. Nuestro modesto sentido común nos dice, en primera instancia, que se trata de un par de zapatos. Incluso, a primera vista,

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*

podemos inferir que se trata de un par de zapatos usados. También, sin tener que acudir a ningún especialista, vemos que están hechos de un material parecido al terciopelo. ¿Es terciopelo? ¿Cuándo se inventó el terciopelo? Esta pregunta no viene al caso; lo que importa es que no se trata de un par de zapatillas deportivas ni de unas botas de escalar. Esto último me lleva a preguntarme: ¿son muy antiguos? No sé por qué creo que son... –¿cómo decirlo?– ¿una reliquia?

Otra cosa que salta a la vista es que se trata de un par de zapatos para mujer. ¿Cómo llegamos a esta conclusión? Creemos que existe un código de los zapatos y que éste incluye mecanismos para discriminar, en una “tribu” como la nuestra, los zapatos que usan los hombres y los zapatos que usan las mujeres. ¡Un momento! Se trata de un par de zapatos de una mujer de nuestra “tribu”. ¡Brillante conclusión!

¿Quién era ella? ¿Será posible que estos zapatos, por sí solos, me cuenten su historia? Mirémoslos atentamente. En su parte delantera hay una especie de signo heráldico. Esto nos dice que se trata de una mujer que pertenecía a una clase social adinerada y que, además, esta clase social estaba pendiente de ciertos signos de distinción. De esta manera podemos estar seguros de que no se trata de una mujer en contacto con nuestro aburguesado y clasemediero mundo contemporáneo. No. Ella pertenecía a una clase especial en una época pasada. ¿Cuál? Creo que esto no lo podemos responder a simple vista. Tal vez sea éste uno de los vacíos más grandes del texto objetual que tenemos frente a nosotros. Allí es donde su pereza es inenarrable grande.

Leamos la ficha técnica que lo acompaña dentro de la exposición:

- Zapatos de María Francisca Villanova, esposa del virrey Antonio Amar y Borbón.
- Siglo XIX.
- Terciopelo verde, seda, cuero, tela, hilos de oro y tacones en pergamino.
- 14 x 9,5 x 20,2 cm.
- El tacón del zapato izquierdo presenta en tinta ferrogáfica la inscripción: “zapato de la virreina Amar 1810”.

Con ésta se aclaran muchas cosas “no dichas” por estos zapatos. Ahora sentimos una especie de “tranquilidad”. Ya sabemos quién fue ella. No; un momento. Si somos honestos, no podemos decir verdaderamente quién fue ella. No sabemos cuándo nació, cuándo murió, qué hizo, dónde fue educada. ¿Y los zapatos? Siguen invitándonos a indagar. Nos preguntamos si existían fábricas de zapatos en estos territorios. Si no, ¿cómo llegaron éstos zapatos al virreinato de la Nueva Granada? ¿Sería que tocaba transportarlos durante muchos meses? ¿Cómo los empacarían?

En el contexto museográfico, este objeto nos puede hablar de muchas cosas, como la historia de la mujer, la economía de las colonias, la vida cotidiana de la elites coloniales en la Nueva Granada, la moda al iniciarse el siglo XIX, etc.

Así, pensar el objeto museal según la noción de texto implica imaginarlo como un mecanismo que se estructura a través de un sistema de códigos o del cruce de varios sistemas de ellos. Ocurre que el autor de un texto objetual y su lector estructuran su producción y su interpretación con base en estos sistemas de códigos. Éstos son su condición de posibilidad y están presentes desde la percepción hasta la producción de la interpretación más compleja. Abarcan el conjunto de relaciones cromáticas y geométricas dentro de las cuales es posible la percepción visual; pasan, por ejemplo, por el canon establecido en una tradición para, en nuestro caso, el diseño de los zapatos femeninos y llegan hasta las complejísimas relaciones entre tendencias y poéticas de la moda contemporánea.

En el museo, estos procesos se intensifican. Así, al igual que al hacerlo con cualquier otra clase de texto, al leer un objeto ponemos en funcionamiento una porción de nuestra enciclopedia, de nuestro conocimiento del mundo. Cuando un objeto del museo nos interpela, no solamente compromete nuestra cultura visual sino que, en muchos casos, puede también reforzar o poner en crisis la imagen mental que tenemos del mundo, del pasado del mundo, de la memoria de nuestra “tribu”.

Ahora bien: imaginemos un museo en el que este par de zapatos está al lado del retrato de la marquesa de san Jorge (ver figura 3). Nuestra percepción de ellos se modifica. La sola reunión de estos objetos en una vitrina plantea definitivamente una modificación intensa de nuestra interpretación: tal vez la enriquece, tal vez la hace más difícil, tal vez nos invita a construir relaciones entre esos objetos. He aquí el principio básico del lenguaje museográfico: la sintaxis mínima de los objetos.

Una vitrina con este contenido nos invita a pensar que, en algún momento, en algún lugar, la mujer que usó estos zapatos era la que aparece representada en la pintura o, por lo menos, era muy parecida a ella; compartía su forma de ser, su pensamiento...: su humanidad.

Esta sintaxis de los objetos es muy poderosa. Veamos otros dos ejemplos (figuras 4 y 5). En la fotografía de la izquierda se trata de esqueletos de animales prehistóricos. La comparación se plantea a partir de cierta homogeneidad de los objetos: se trata de esqueletos de animales de la misma especie. En la fotografía de la derecha, la comparación se plantea entre esqueletos de especies diferentes y parece más impactante, más poderosa a nivel cognitivo.

Cuando la comparación, como ocurre en la fotografía de la derecha, se plantea entre animales de diferentes especies, definitivamente parece volverse cognitivamente más potente. Si en el montaje de la izquierda se nos informa de las características físicas de estos animales a través de los objetos mismos y de otra infinidad de recursos museológicos, dentro de los cuales también estará el guía-docente del museo, y nuestra imaginación se lanza a construir hipótesis sobre su forma de vida, sobre su alimentación, sobre su etología, etc., en el montaje de la

izquierda la comparación se plantea entre objetos que ciertamente guardan ciertas similitudes pero que, definitivamente, son diferentes, y la lectura que se nos invita a realizar está planteada en otros términos. Súmense al recurso de la comparación el encerramiento en la vitrina, la iluminación, la ficha técnica que vemos en el suelo y, sobre todo, la atmósfera dramática que tenemos ante nosotros. Si nos damos cuenta, esta vitrina está ubicada en un espacio muy poco iluminado, de tal manera que es ineludible: nuestra mirada no se puede sustraer a su contundencia narrativa, a la teatralidad y retórica de esta comparación.

### LA LECTURA DEL MUSEO Y EL SABER CIENTÍFICO

Al iniciar este texto postulé una relación que propuse dejar en remojo. Se trata del fundamento científico de la museografía o, mejor, de la intención científica de la museografía. Este tema es muy vasto y, por supuesto, muy interesante. Creo que el profesor Sánchez, con los lentes foucaultianos que suele usar, podría decirnos muchas cosas interesantes sobre él<sup>13</sup>. De hecho, creo, a él apuntaba la tipología de la relación entre el ver y el decir que nos esbozó en su pasada conferencia.

Es una verdad de Perogrullo que el museo es una institución académica, unida hasta la saciedad con el saber científico. De hecho, si revisamos la definición que de éste da la máxima autoridad mundial del sector, el Consejo Internacional de Museos (ICOM), veremos que la investigación científica es un elemento fundamental de la función y el carácter del museo.

El ICOM dice: el museo “es una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, y que efectúa investigaciones sobre los testimonios materiales del ser humano y de su ambiente, los cuales adquiere, conserva, comunica y exhibe, con propósitos de estudio, educación y deleite”<sup>14</sup>.

De esta manera, no es extraño encontrar que quien se encarga de la curaduría del museo es un científico, un intelectual o un artista de elaborada y compleja formación académica. Su perspectiva, normalmente, está atravesada por alguna disciplina científica, y, dependiendo del tipo de museo del que se hable, su visión de la documentación, el estudio, la investigación y la exhibición de los objetos de una colección estará mediada por un discurso consciente o inconsciente sobre la socialización del saber científico, esto es sobre la pedagogía de la ciencia.

---

<sup>13</sup> El autor se refiere a la conferencia que dictó en el marco del mismo seminario el profesor Rubén Sánchez, titulada “¿Qué tipo de espacio es el museo? (Una hipótesis)”.

<sup>14</sup> MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA e INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA, *Código de ética profesional de los museos ICOM*, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1997.

En los museos de ciencias naturales, esta función es evidente, absolutamente visible. En los museos históricos, como el Museo Nacional de Colombia, parece que no. Pero sus exposiciones permanente y temporales siempre están atravesadas por disciplinas como la historia, la historia del arte, la antropología, la etnografía, la sociología...: en fin, eso que sin tantas complicaciones podemos denominar ciencias humanas o sociales. La escritura fundada en el objeto, es decir la museografía, en este caso, no se escapa a las tensiones y discusiones teóricas de estas disciplinas. Es más: en muy buena medida ellas están presentes en el espíritu del montaje museográfico.

Si hiciéramos una lectura detenida del montaje de la exposición permanente de nuestro museo, notaríamos inmediatamente las heterogeneidades, tensiones y diferencias que la constituyen. No se necesita ser un intelectual francés para sentir la diferencia entre el montaje de las salas del primer piso y el de las salas del segundo y el tercero. Hay en ellas claras diferencias no sólo en la forma de narrar los procesos sociales sino en la concepción misma de la pedagogía de la historia, de la pedagogía de la memoria histórica. En esta exposición se hacen visibles, entonces, las discusiones de estas disciplinas.

En las salas del primer piso, la curaduría de arqueología y etnografía se ha permitido configurar, sobre todo en la sala “Conquista: encuentro o confrontación”, un discurso histórico muy particular que difiere del que fundamenta el montaje del resto de la exposición<sup>15</sup>. Fruto del trabajo mancomunado de un grupo de científicos sociales, entre quienes se contaban historiadores y antropólogos, principalmente, el montaje de esta sala busca señalar temas importantes del proceso de conquista. Mientras el montaje histórico de las salas del segundo y el tercer pisos está ordenado cronológicamente, aquí se plantean varios temas, que van desde la situación de la península Ibérica al finalizar el siglo xv hasta el proceso de ordenamiento territorial dentro de las primeras villas y ciudades construidas por los europeos en territorio americano. La sala está dividida, entonces, en varios módulos o nichos que tratan monográficamente cada uno de estos temas.

Aquí encontramos, a diferencia de lo que sucede en el resto del montaje, vitrinas que manipulan los objetos de manera muy particular. Por un lado está la vitrina del armamento que usaron las sociedades que se encontraron y confrontaron en ese periodo. Lo que vemos es prácticamente una instalación escultórica, que, además de comparar los objetos, nos habla de los procesos violentos que se desarrollaron en su momento, mostrando, además, la diferencia cultural y tecnológica.

Por otro lado está una vitrina que ilustra el proceso de evangelización. Vemos tres figuras. Todas tienen un carácter religioso. Las tres están dentro de una

---

<sup>15</sup> Cf. <[http://www.museonacional.gov.co/exposiciones\\_permanentes.html](http://www.museonacional.gov.co/exposiciones_permanentes.html)>, Sala 5: La Conquista: ¿encuentro o confrontación?

gran urna de vidrio y sobre una base de madera al mismo nivel. Éste es un elemento fundamental. Los museógrafos, con seguridad siguiendo las instrucciones de los curadores, ubicaron las tres representaciones homogeneizando su lugar, igualándolas en algún sentido. Los tres objetos no se pueden leer individualmente sin tener en cuenta este elemento. Obviamente hay aquí toda una intención narrativa, museográfica, histórica, teórica. Obedeciendo a la intención de los curadores, la vitrina busca señalar tres mundos culturales que corresponden a tres tipos de religión. Busca, por otro lado, muy polémicamente —eso es lo interesante en esta sección de la sala—, señalar que el valor antropológico de las tres deidades es el mismo. Teóricamente, no existiría una superioridad de ninguna de las tres, aunque los procesos históricos nos señalen que la católica se impuso y arrasó a las otras dos.

Imaginemos que un espectador radicalmente católico y para nada empapado del relativismo cultural que esgrimieron los curadores al idear esta vitrina entra y la lee. Se preguntaría: “¿qué hace Cristo al lado de estas dos figuras paganas?, ¿qué está haciendo, al mismo nivel, al lado de dos mitos?, ¿por qué no se reconocen su superioridad y su realidad?” Imaginemos también la lectura que realizaría un americanista radical de tendencias izquierdistas. Tal vez se preguntaría: “¿qué hace ese signo de una religión opresora al lado de las deidades de los pueblos oprimidos? Esto es todo un sacrilegio”.

Creo que, tanto para el espectador católico como para el americanista, la homogeneización de las tres deidades es molesta, pero se la interpreta desde marcos diferentes. El sano relativismo cultural de los curadores resultaría invisible para estos dos hipotéticos lectores. Se trata de una misma estructura textual, de un mismo relato museográfico, con diferentes lecturas, con interpretaciones disímiles.

## LECTURA DEL MUSEO Y PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA

En uno de los pasajes más bellos de la exposición permanente de nuestro museo, la curaduría de arte e historia ha ubicado otra comparación. Se trata de dos obras de arte de la segunda mitad del siglo XIX (ver figuras 6 y 7). Nuevamente, como he señalado con cierta insistencia, la lectura de estos dos objetos, por el tipo de montaje museográfico que se ha planteado, no es autónoma. Una obra remite a la otra, y la lectura se ve afectada, incluso, por el nicho acerca de la mujer en el siglo XIX que la curaduría ha instalado en esta misma sala, muy cerca del panel donde se encuentran colgadas estas dos pinturas, seguramente con la intención de contrarrestar el machismo rampante de la totalidad de la exposición<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Cf. <[http://www.museonacional.gov.co/exposiciones\\_permanentes.html](http://www.museonacional.gov.co/exposiciones_permanentes.html)>, Sala 13: Federalismo y Centralismo [1830-1886].

Indefectiblemente, nuestra percepción se concentrará, entonces, en las diferencias que encarnan las dos mujeres representadas y el espacio que las rodea. La obra de Torres Méndez, un bellissimo ejemplo del realismo costumbrista, nos muestra una joven sentada frente a un clavicordio. Parece que acaba de interrumpir la interpretación de alguna pieza musical. Si nos esforzamos un poco, incluso podremos imaginar que percibimos las notas musicales que todavía flotan en el aire de este recinto. Nos mira, rodeada por un escenario íntimo y, al mismo tiempo, teatral. El papel de colgadura, las pinturas, el mobiliario y, sobre todo, su vestido nos indican el tipo de mujer que encarna, la clase social a la que pertenece.

Por su parte, la mujer que ha pintado Epifanio Garay es el polo opuesto. En lugar de estar sentada, está de pie. Camina hacia la calle mirándonos seriamente. Deja atrás la mirada lujuriosa del petimetre que seguramente le acaba de decir algo al oído. Va con los pies descalzos a hacer “el mandado”. Su vestido, en lugar de ser pesado e impedir su movimiento, es ligero. Está algo raído. Por supuesto, pertenece a otra clase social: una en la que el trabajo es ineludible, en la que el ocio es un sueño y el tiempo para dedicarse a las artes, por supuesto, resulta inimaginable.

Las dos pinturas representan la vida cotidiana. Ninguna de las dos tiene la intención de representar un instante particularmente importante sino que, por el contrario, se fijan en lo anodino, en una situación típica de cualquier lunes o jueves, miércoles o sábado de la cotidianidad de dos mujeres de dos clases sociales diferentes en la Bogotá de la segunda mitad del siglo XIX.

Creo que es evidente la intención pedagógica del montaje. Hay detrás de él un fuerte sentido de los procesos de construcción de la memoria histórica. Al ubicar las dos pinturas una al lado de la otra, se invita al espectador a trascender la experiencia estética autónoma y se le permite proyectar su imaginación a partir de la visión de la vida cotidiana de mujeres de dos sectores sociales, quienes, incluso, podrían vivir en la misma casa.

Este panel, por supuesto, se podría interpelar desde otros puntos de vista. Creo que el que he resaltado está muy ligado a las inquietudes que he venido desarrollando frente a la exposición permanente desde que se entregó al público en el año 2001. La historia de la moda, la historia de la mujer, la historia de las clases sociales y otros pueden ser temas muy interesantes para desarrollar en diálogo con estas dos imágenes.

Otra de las formas de interpelarlas podría ser a través del juego. Me voy a permitir presentar un material pedagógico que desarrollamos en la División Educativa y Cultural del Museo Nacional hace un tiempo, en donde, precisamente, la lectura de la exposición permanente se realiza a través del juego. Se trata de *Arqueólogo, reportero, pintor*<sup>17</sup> (ver figura 8). Éste tuvo una primera versión, sobre

---

<sup>17</sup> Guión pedagógico: William López, Amada Pérez, Adriana Reyes y Nancy Avilán. Concepto,



la cual se trabajó para llegar a aquella a la que voy a referirme<sup>18</sup>. Está estructurado a partir de tres grandes módulos que desarrollan diferentes actividades en los tres pisos del museo. El primero se concentra en las salas del primer piso y está construido a partir de la adivinanza. Quien juega, sea adulto o especialmente niño o niña, debe adivinar, recorriendo las salas de exposición, a qué objeto se refiere el material. En el tercer módulo, el material le propone al visitante una serie de interrogantes que lo invitan a concentrar su atención en las pinturas del tercer piso, particularmente en las de la sala denominada ahora “Primeros modernos”, en donde se encuentran colgadas obras de Alejandro Obregón, Fernando Botero, Guillermo Wiedemann y Enrique Grau.

El módulo del segundo piso fue diseñado intentando, precisamente, hacer una lectura de la exposición a partir de las preocupaciones de la problemática de género (ver figura 9). Tomamos la estructura de la página de un periódico, el título de una de las publicaciones para mujeres del siglo XIX –*Las arracachas*– e incluso nos inventamos algunos clasificados jocosos (“¿No se quiere casar? ¿Su familia no la deja estudiar? ¡Ingrese ya al Convento de las Clarisas!”, “Chichería La Santafereña ofrece a su distinguida clientela servicio discreto de entrega a domicilio”). A todo esto le agregamos algunas otras actividades.

Quiero detenerme en la que actividad que diseñamos para el panel que he venido comentando. El material dice:

Las chicas de hoy, las mujeres de hoy tienen distintas ocupaciones. Para atenderlas a todas, la tienda de don Cayetano Cuervo ha considerado las necesidades de cada una. Si eres aguatera, llevas la chicha, haces el chocolate, prendes las velas o eres planchadora, éste puede ser tu traje. Si te dedicas a tocar el piano, buscar un buen marido, pasear por la Calle Real, asistir a tertulias y convites y aprender buenas costumbres, para ti tenemos esta ropa. Mi-ra nuestros modelos exclusivos en la Sala ‘Federalismo y Centralismo’. Dibújalos.

## CONCLUSIONES

Espero haber matizado, como buscaba, el concepto de museo, sobre todo a la luz de las preocupaciones contemporáneas sobre los medios de comunicación y nuestra actitud crítica frente a ellos. No creo que el museo sea un instrumento de la dominación ideológica indiscriminada del Estado, sobre todo y precisamente porque

---

realización y diseño: Josefina Olmos y María Castilla. Ilustraciones: Josefina Olmos. Diagramación: César Murillo. Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura, marzo de 2002.

<sup>18</sup> Guión pedagógico y diseño: Daniel Castro, Clara Isabel Botero, Margarita Reyes y Juanita Rivera.

sus exposiciones están sujetas al régimen hermenéutico de cualquier texto, de cualquier medio. No quiero decir con esto que no se lo pueda criticar. No creo que se puedan seguir sosteniendo las ideas y los lugares comunes que sobre el museo se vienen repitiendo hace casi un siglo. Creo que el museo no tiene nada que ver con la muerte; por el contrario, es una institución viva, contradictoria -si- pero viva. Y todos los días, incluso, sufre crisis de todo tipo, como cualquier ser vivo.

En las condiciones de globalización generalizada que se viven en la sociedad contemporánea, el museo es un lugar de resistencia en donde todavía piensa en la construcción crítica de referentes identitarios que, sin caer en provincianismos chovinistas y exclusiones sociales e históricas arbitrarias, propongan cánones culturales significativos y todavía pertinentes para muchas comunidades y sectores de nuestra nación.

Para cerrar quisiera apropiarme de la palabras que Jesús Martín-Barbero pronunció, en el marco de la VI Cátedra de Historia Museo, memoria y nación:

Pensar el museo desde hoy, desde la reflexión que nos aporta el debate político que moviliza la investigación cultural, se compendia en buena medida en la doble lección que nos dejan Walter Benjamin y Roger Bartra sobre la indispensable necesidad de repensar la historia de lo nacional desde la densidad de conflictos de memorias y discontinuidades de que está hecha y desde el largo rodeo que nos imponen las trampas construidas a lo largo del tiempo por nuestro países en su incapacidad de mirarse desde el abismo profundo que nos separa de las sociedades antiguas, de cuya memoria dicen hacerse cargo los museos nacionales<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Jesús Martín-Barbero, "El futuro que habita la memoria", en vv.aa., *Museo, memoria y nación*, Bogotá: Museo Nacional de Colombia – Ministerio de Cultura – Universidad Nacional de Colombia, pág. 55.



1. Panorámica del edificio del Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

2. Zapatos de María Francisca Villanova, esposa del virrey Antonio Amar y Borbón, siglo XIX, terciopelo verde, seda, cuero, tela, hilos de oro y tacones en pergamino, 14 x 9,5 x 20,2 cm

El tacón del zapato izquierdo presenta en tinta ferrogálica la inscripción: "Zapato de la Virreina Amar 1810". Colección Museo Nacional de Colombia, Bogotá.





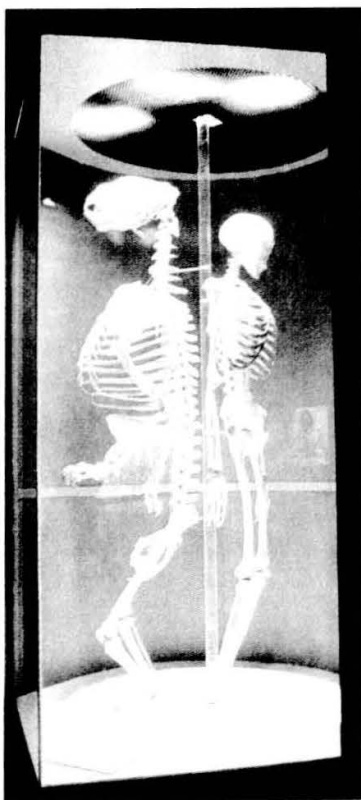
LA SEÑORA D<sup>ª</sup> MARÍA THADEA GONZALES MANRIQUE  
DEL FRAGO BONIS, NATURAL DEL PUERTO DE S.<sup>TA</sup> MARÍA.  
E. MARQUESA DE S. JORGE DE BOGOTÁ.

*Alonso Chiriac, hacia 1775*

3. JOAQUÍN GUTIÉRREZ (activo en Santafé de Bogotá entre 1750 y 1810), *Marquesa de San Jorge*, 1775, óleo sobre tela, 145 x 105 cm. Colección Museo de Arte Colonial, Bogotá.

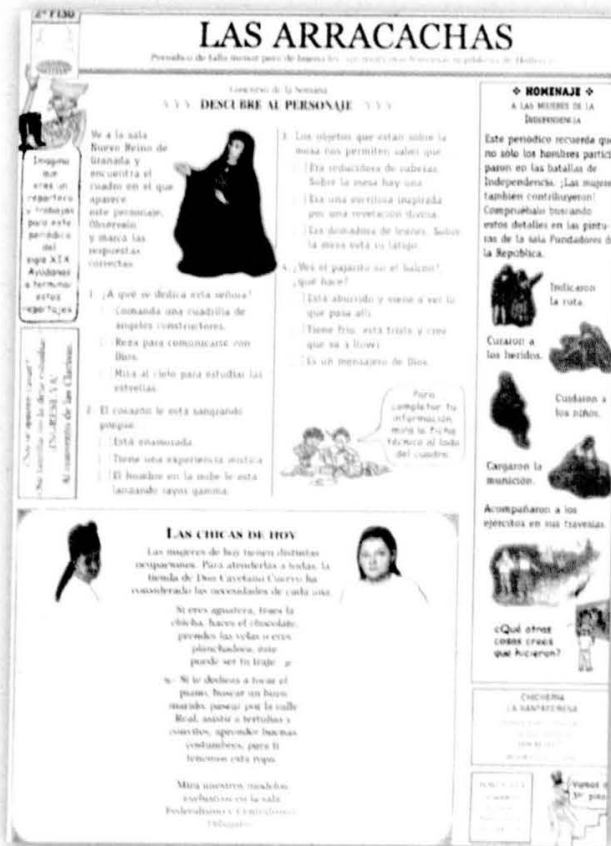
4. *Esqueletos de dinosaurios*, fotografía tomada del libro "Posibilidades y límites de la comunicación museográfica" de LAURA ZABALA y otros, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., s. f.

5. *Esqueletos de humano y animal*, detalle del montaje del Museo Real de Ontario, Toronto.





8. Portada de *Arqueólogo, reportero*, pintor. Material didáctico, Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



9. Detalle del módulo 2 de *Arqueólogo, reportero*, pintor. Material didáctico, Museo Nacional de Colombia, Bogotá.