

LOS MUSEOS DE SOCIEDAD ANTE LA VIDA LÍQUIDA, LA MEMORIA SÓLIDA Y LA INTANGIBILIDAD CONCEPTUAL

The society museums over the liquid life, the solid memory and the conceptual intangibility

José Antonio GONZÁLEZ ALCANTUD

*Catedrático de Antropología Social de la Universidad de Granada ; Académico correspondiente de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas de España.
jagalcantud@gmail.com*

Resumen: Partiendo de tres ideas, vida líquida, memoria sólida e intangibilidad conceptual, el autor se enfrenta a la problemática de los museos de sociedad, que serían no sólo los clásicos llamados de etnología sino asimismo los de arte contemporáneo. Esta migración de los conceptos obliga a la antropología a asumir nuevos retos saliendo de sus estudios tradicionalistas y yendo al estudio de la posmodernidad museal, sobre todo a través del arte contemporáneo.

Palabras clave: Museos de sociedad; arte contemporáneo; antropología del arte; vida líquida; memoria sólida; patrimonio inmaterial.

Abstract: Starting from three ideas, liquid life, solid memory and conceptual intangibility, the author faces the problematic of the museums of society, which would be not only the classic calls of ethnology but also those of contemporary art. This migration of concepts obliges anthropology to take on new challenges from its traditionalist studies and going to the study of postmodernism, especially through contemporary art.

Keywords: Museums of society; contemporary art; anthropology of art; liquid life; solid memory; intangible heritage.

1. EL CONCEPTO DE “MUSEOS DE SOCIEDAD” EN LA CONTEMPORANEIDAD LÍQUIDA

Sostiene Jacques Ligtot en la entrada “Musées de société” de la conocida *Encyclopaedia Universalis*, que los museos denominados “de sociedad” a partir de los años noventa heredan en cierta forma lo que antes se llamaron ecomuseos o museos de etnografía, entre otras calificaciones. El referente en los museos de sociedad es la “memoria colectiva”, y que “todos están caracterizados en efecto por la voluntad de conservar, estudiar, valorar y presentar unas colecciones de objetos o de documentos evocando la evolución del hombre en su sociedad”¹. En esta línea debido a los cambios acelerados por la globalización, a la facilidad de intercambios culturales, y a los avances tecnológicos, sobre todo, la función de este modelo museístico sería generar una institución referencial que “lanza una mirada crítica sobre su propia práctica”². Además, los museos “de sociedad” en sí son definidos como espacios de transformación social: “El museo sería parte de las instituciones estructurantes de la sociedad, notablemente por su papel de creación y de compartición del saber; en este sentido, es a la vez un espejo de la sociedad y un lugar crítico. La apuesta por la distanciación y el aporte a la comprensión de una sociedad es sin ninguna duda la preocupación constante de un museo de sociedad”³. Si bien, según Michel Côté, estas grandes pretensiones de interpretación y transformación de lo social están limitadas por la modestia de la propia institución: “El museo de sociedad deviene así un museo total, pero modesto. Será siempre imposible hacer entrar el universo en los muros de una institución. Los museos seleccionan, favorecen un punto de vista, traducen unos hechos en el marco de una programación fundamentalmente abierta y permeable. Ellos recomienzan sin fin”⁴.

Esa perspectiva crítica, señala el mismo Michel Côté, desde la perspectiva integradora de la museografía *quebecois*, supone introducir la cuestión del otro en el relato museográfico, para a partir de aquí preguntarse: “¿Cuáles son los desafíos y posibilidades de los museos de sociedad en la “puesta en valor” de las otras culturas partiendo del principio de que un museo habla

¹ Jacques Ligtot, « Musées de société ». In : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/musees-de-societe/>

² Miche Côté. “Les musées de société : le point de bascule ». In : *Hermès. La revue*. 2011/3, nº61, p.113.

³ *Ibidem*, p.116.

⁴ *Ibidem*, p.118.

siempre con una intención primaria?⁵ Por la naturaleza primaria de los nuevos objetos y sujetos del museo se impone una nueva fuente de autoridad museográfica. Es decir, el conservador o el museólogo no tienen ahora el monopolio de la organización e interpretación. Elementos externos al mismo, nos dice Côté, pueden cuestionar desde el exterior lo ya establecido en el interior⁶.

La idea de sociedad tiene una gran aceptación en Francia y, en general, en la francofonía, incluido el mencionado Quebec. Con ella nos referimos a un tipo de museo enraizado localmente y que tiene un formato muy flexible. No se trata de un “ecomuseo” ni tampoco de un “museo de identidad local”. No contiene obras de arte, pero tampoco las rechaza. Es un museo “comprometido”, o mejor “implicado”, con las transformaciones del tiempo presente. No está hecho para la eternidad sino para el disfrute de los ciudadanos *hic et nunc*. En él inciden otros dos conceptos circulantes en nuestro tiempo: “patrimonio inmaterial”, fletado por la Unesco en apoyo de las “identidades étnicas” sobre todo, y “memoria social”, redescubierta a raíz del declive de otras modalidades de apreciación de la identidad colectiva por los efectos devastadores de aquellas identidades. Estos tres conceptos problematizados y problematizantes determinan el debate actual sobre el tipo de museos adecuados para la sociedad de nuestro tiempo⁷. O sea, que el propio concepto de “museo de sociedad” puede estar siendo superado por el vértigo transformador, “líquido”, de los acontecimientos contemporáneos.

Pero agarrémonos todavía a lo “sólido”, por el momento. En el otoño de 2014 mantuvimos en el Musée des Arts Décoratifs de París, anexo al Louvre, un encuentro varios historiadores del arte, directores de museos, antropólogos y hasta un mago. Se trataba de un seminario sobre las “otras colecciones”, en alusión a las nuevas manifestaciones de los museos de sociedad. Convocados por Thierry Dufrêne, secretario general del Comité Internacional de Historia del Arte, coautor de un libro titulado “Canibalismos disciplinarios” sobre las relaciones entre antropología e historia del arte, tuvimos la oportunidad única de debatir con un gran antropólogo reciente e inesperadamente desaparecido, defensor de la idea de “patrimonio vivo”: Daniel Fabre.

En la convocatoria del seminario se decía: “¿Qué hay en común entre las colecciones particulares ¿Qué es lo que reúne para el coleccionista, el conservador y el público unos objetos tan diferentes como el juguete, el peine, el vestido, los regalos diplomáticos, un carrusel y una tarasca? Más allá de una mitología de los objetos, que los aísla en una simbólica particular (imágenes, cuentos, narraciones fantásticas), parece que cada objeto mantiene con los otros haces de relaciones (sistemas de objetos), articulando usos, saberes y modos de presentación”. Salimos de la reunión a altas horas de la noche con la sensación de haber asistido a un diálogo excepcional que inauguraba un nuevo ciclo en la reflexión sobre los museos. Se trata de analizar las colecciones raras, comprometidas con la proximidad social y cultural. Desde el Musée du Peigne et de la Plasturgie, de Oyonnax un pequeño pueblo de la Francia profunda consagrado antaño industrialmente a la fabricación de peines, hasta el del Jouet de otro pequeño pueblo del Jura, Moirans-en-Montagne, en un entorno manufacturero del juguete.

Del primero, transcribiremos lo que su folleto de presentación menciona: “Creado en el corazón de la Vallée, en Oyonnax, en el Ain, cuna de la industria innovadora, el Musée du Peigne et de la Plasturgie os invita a un viaje a través del tiempo y el mundo, alrededor del universo de los ornamentos del peinado. Unos materiales plásticos naturales o sintéticos, el museo se abre así a la diversidad de los objetos salidos de la industria del plástico”. Del segundo, leemos también en su folleto divulgativo: “Desde la Edad Media, los jurasianos fabrican juguetes. En Moirans-en-Montagne, centro histórico de la fabricación francesa de juguetes el musée du Jouet traza la historia de estos hombres y de sus técnicas”. Situado en el corazón del alto Jura, se ofrece como un destino para ser visitado en familia. Otro museo que requirió la atención de los presentes fue el de Château-Chinon. Es el llamado “Musée du septennate de François Mitterrand”. Recurrimos para presentarlo a la información que nos ofrece Wikipedia, recurso indispensable para la nueva museografía⁸. Según esta fuente el político socialista François Mitterrand estableció su base política en el Departamento de Nièvre a partir de 1949, siendo elegido años después en 1958 alcalde de Château-Chinon. Más adelante, una vez alcanzada la presidencia de Francia, en su segundo septennate como presidente, decide crear en la pequeña localidad de la que fue regidor un museo con los regalos que iba recibiendo en calidad de jefe del Estado. Sabido es el interés por lo local en la vida pública de François Mitterrand⁹. Son de tal valor los objetos allí depositados que, en diciembre de 2015, poco después de nuestra reunión, el museo fue desvalijado de algunas de sus piezas más valiosas.

Estaban representados en la reunión otros museos menos excéntricos. Es el caso de “Les pavillons de Bercy”, un llamado “museo espectáculo” al estilo de los *magic mirror*, que se define así: “Los *Magic Mirror* han conocido un verdadero éxito en Bélgica, de los años veinte a los sesenta. Estas salas de baile ambulantes han sido creadas a fin de posibilitar la danza en las zonas rurales donde no existían salas de baile estables”. El ejemplar montado en Bercy, una de las zonas mejor rehabilitadas social y culturalmente de París, con la conversión de los antiguos almacenes de vinos de la zona portuaria del Sena en restaurantes y negocios de ocio, es de 1925, y es un ejemplar de los seis que quedarían vivos. Los juegos de reflejos de espejos fueron adaptados por el *magicien* local, Jean Paul Favand, para lograr de él convertirse en un lugar de convivencia onírica, cuyo culmen sería la comensalidad y el baile.

⁵ *Ibidem*, p.113.

⁶ *Ibidem*, p.114.

⁷ María Luisa Bellido Gant (ed.). *Apreniendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón, Trea, 2007.

⁸ https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9e_du_Septennat_de_Fran%C3%A7ois_Mitterrand

⁹ Marc Abélès. *Journées tranquilles en 89. Ethnologie politique d'un département français*. París, Odile Jacob, 1988.

Señalaré que yo por mi parte intervine en el cónclave narrando el caso de las Tarascas de Granada y Tarascón. En Francia la Tarasca está museografiada de manera muy clásica, al estilo decimonónico, en el Musée de Arlés. En Granada, en el museo Casa de los Tiros, también de factura clásica, aunque con algunos toques de diseño contemporáneo. A reclamo de este último, y con la complicidad del primero, realicé en el año 2008 en Granada la exposición “Tarascas del Mediterráneo: Granada-Tarascón-Arlés”. Para mí es un ejemplo de patrimonio vivo, en el que se combinaban museografía temporal, mediación e ingeniería culturales. Trataba de innovar y salvar del costumbrismo a las Tarascas. Mi deseo como comisario fue poner en el corazón de las fiestas más célebres de Granada un trozo importante de la Francia profunda, del Midi felibrés, con sus Tarascas. Para ello no solamente trajimos las piezas más importantes de Tarascón y Arlés –algunas de ellas estudiadas por el gran etnólogo Louis Dumont en los años cincuenta, y ya declaradas “patrimonio inmaterial de la Humanidad”- sino que vino a Granada una representación de los “chevaliers de las Tarasque”, la orden semi jocosa que se encarga de la celebración de Tarascón, la cual desfiló con su propia Tarasca junto a la de Granada en el cortejo festivo del Corpus. De los pormenores ya he dado cuenta en esta misma revista¹⁰. Valga simplemente el recordatorio de que allí estuvo presente este asunto.

En fin, el relato que acabo de realizar en primera persona tiene que ver con la aparición de un nuevo tipo de “museografía” ligada a producciones o relaciones de los actores sociales con el territorio, y que en cierta forma pudieran considerarse “manieristas”; en la medida en que la que el manierismo pudo ser en el siglo XVII un espacio para el arte fantástico¹¹. El añorado Daniel Fabre, que acababa de publicar un hermoso libro sobre las emociones y los monumentos públicos, donde profundizaba en su fértil idea de la viveza monumental¹², nos deleitó al final de la jornada con unas interesantes reflexiones sobre lo que significa la patrimonialización en términos de semanticidad cultural, habida cuenta lo que había traído a la palestra el caso de los budas de Bamityyán y su destrucción en términos de problematicidad patrimonial. El forcejeo entre unas culturas patrimonializadas y otras que se niegan a patrimonializarse, recurriendo incluso a la brutalidad, estaba en el fondo. Sea como fuere, por la aceleración introducida por la modernidad líquida o por los acontecimientos destructivos de nuestro tiempo, el patrimonio y la museografía están vivos.

2. MEMORIA E INMATERIALIDAD EN LOS MUSEOS DE SOCIEDAD

Francia es considerado el país de la memoria. La actualidad de la misma comienza con la figura y obra de Maurice Halbwachs a mitad de los años veinte, cuando emancipando su pensamiento del marxismo y su sistema de construcción de la consciencia de clase, que no contemplaba la memoria colectiva, y de la psicología de H. Bergson que veía la memoria como un mecanismo de construcción del recuerdo individual, pero también liberado de los sistemas de clasificación sociológico de E. Durkheim, elabora la teoría de los “marcos sociales de la memoria”.

La recepción en España de Maurice Halbwachs ha sido tardía¹³. En un libro menos conocido suyo, *Topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte* (1941)¹⁴, desarrollará plenamente su método que apunta a lo que posteriormente se llamará “invención de la tradición”, alcanzando fortuna mediática y académica en manos de E. Hobsbawm y T. Ranger. La muerte en el campo de internamiento -ese universo concentracionario científicamente diseñado para eliminar la memoria- de Halbwachs es un punto de encuentro casual para universalizar el concepto de “memoria social y colectiva”. Ni qué decir tiene que Halbwachs lo opone al de “memoria histórica”, ya que esta última la asimila a “narración”.

El después de Auschwitz, que señala Z. Bauman, estará marcado por el “deber de memoria”, espetado por Primo Levi. Luego en Francia ha continuado la actualidad de la memoria a través de las iniciativas de Pierre Nora sobre la memoria republicana, y los debates subsiguientes sobre el deber de memoria (Vidal-Naquet), los abusos de la memoria (T.Todorov) y la necesidad del olvido (N.Loraux)¹⁵. Siempre con el asunto hebreo de fondo, como atestigua Y. Yerushalmi al considerar que el problema memorial es el rasgo definitorio de los judíos, su amalgama y referente cultural y social en la diáspora¹⁶. El deber de recordar es impuesto en cierta manera por Yahvé. Siempre me ha llamado la atención la pobreza objetual de los museos hebreos, donde sus obras específicas se reducen a algunas torás y objetos litúrgicos que acompañan los rituales de paso del judaísmo. Ahora los museos de la Shoah, por ejemplo, el de París que se levanta en el Marais, el antiguo barrio hebreo de la ciudad, están nucleados en torno a la “souffrance” (sufrimiento), convertido esta en signo identitario¹⁷. Hasta tal punto esto es cierto que el sufrimiento como identidad ha arrastrado a otros pueblos como el armenio. Al lado del museo armenio de Isfahán hay un monolito muy similar a esos muros de las lamentaciones existentes en los museos del Holocausto. Estos son

¹⁰ J. A. González Alcantud. “Dragones meridionales que mueven a risa. Rito, humor e ingeniería”. In: *Revista Euroamericana de Antropología*, nº 0, 2015, pp.5-22.

¹¹ Marcel Brion. *L'Art fantastique*. París, Albin Michel, 1989.

¹² Daniel Fabre (ed.), *Émotions patrimoniales*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2013.

¹³ J. A. González Alcantud. “Maurice Halbwachs en España, reflexividad sobre una ausencia”, *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, nº 41, año 2009, pp. 81-94.

¹⁴ Maurice Halbwachs. *Cadres sociaux de la mémoire*. París, Albin Michel, 1994. Orig. 1924. *La mémoire collective*. París, Albin Michel, 1997. Orig. 1950. Ed. Gérard Namer. Maurice Halbwachs. *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* (1941). París, PUF, 1971. Prefacio de Fernand Dumont.

¹⁵ Nicole Loraux. *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*. París, Payot et Rivages, 1997. Pierre Vidal-Naquet. *Les assassins de la mémoire. “Un Eichmann de papier” et autres essais sur le révisionnisme*. París, La Découverte, 2005. Tzvetan Todorov. *Les abus de la mémoire*. París, Arléa, 2004.

¹⁶ Yosef Hayim Yerushalmi. *Zajor. La historia judía y la memoria judía*. Barcelona, Anthropos, 2002.

¹⁷ Esther Bennis. *La souffrance comme identité*. París, Fayard, 2007.

los museos de la diáspora, del exilio, del recuerdo, sin que los elementos objetuales se impongan ni por su excelencia. Los fragmentos que los constituyen son fragmentos de un tiempo abolido.

Desde luego, esto cabría aplicarlo a cualquier otro museo que esté, por ejemplo, organizado en derredor de la guerra civil española y la represión franquista. Son museos que atienden al concepto de “memoria colectiva” ya que conciernen a un grupo determinado. Sin embargo, a veces existe la intención de integrar la memoria colectiva en la narración histórica. A título de ejemplo el museo de san Telmo en San Sebastián ha desarrollado la idea de hacer un relato histórico consensuado, exponiendo una amplia sección sobre el regionalismo, nacionalismo y el terror en el País Vasco en época contemporánea.

Si hay un concepto vigente que ha introducido confusión en el debate patrimonialista hasta lograr desequilibrarlo y enquistarlo es el de “patrimonio inmaterial” o “intangible”, términos empleados indistintamente en la versión francesa o anglosajona¹⁸. “Última declinación de la noción de patrimonio, el patrimonio cultural inmaterial puede ser el más enigmático y desconcertante”, se ha llegado a decir¹⁹. Ha acabado por imponerse en el lenguaje habitual probablemente porque el “laboratorio” creativo a la vez que “administrador” último del concepto, a través de sus expertos que gestionan la lista del patrimonio inmaterial mundial, aprobado a principios de los años 2000, es la UNESCO. En otro lugar he analizado y denunciado con escaso éxito por el momento el papel perverso que la institución “onusiana” radicada en París ha tenido en el surgimiento del concepto de “patrimonio inmaterial”. La presencia de antropólogos en la UNESCO desde el inicio de su gestación tras la segunda guerra mundial es constatable. Baste recordar las figuras de Alfred Métraux y de Claude Lévi-Strauss. De otro lado, la UNESCO había probado los riesgos de la “protección del patrimonio” al acometer la obra gigantesca de Abu Simbel. Tras esta titánica intervención, que exigió todos sus esfuerzos, y la imposibilidad de atender a todas las demandas, trató de hacer política sin dinero, otorgando sanciones morales que tuviesen efectos de realidad. Y así surgió la Lista del Patrimonio Mundial en los ochenta, que suponía de hecho una tutela política de la UNESCO sobre quienes entraban en su lista a petición propia –los efectos de esa medida por otro lado eran buenos para la economía turística, al sancionar el valor simbólico de los monumentos inscritos.

Agotada esa vía, que estaba centrada sobre todo en Europa y sus “monumentos”, se abrió la del patrimonio *inmaterial*, que asumieron, sobre todo, los países de América Latina. Los antropólogos debieron ver en la incoación de estos expedientes y en la gestión de la diversidad que conllevaban, con la defensa de la “etnicidad” –categoría igualmente de moda en la época para explicar las diferencias culturales-, un yacimiento de empleo e ideológico. Sin un debate de fondo, a pesar de que se hayan realizado un año tras otro, en paralelo al llamado *Festival de l'Imaginaire*, celebrado en la Maison des Cultures du Monde de París –una iniciativa privada de fines semi lucrativos- unos llamados “états généraux du patrimoine immatériel”, el efecto de la aparición de la lista ha sido explosivo, al generar grandes expectativas entre los inscritos en la lista del patrimonio inmaterial. Estas expectativas, como es lógico, luego no se han visto correspondidas desde el punto de vista económico. El auge del altermundismo en el seno de la institución, con apoyo experto de parte de la comunidad antropológica, acompañada en la trastienda por los países del orbe soviético en su momento y del movimiento de los no alineados siempre, fue conjugado con la quiebra económica de la institución internacional, sobre todo por la salida de EEUU. Situación que se repite en este 2017. En paralelo, el antropólogo Maurice Godelier fletó una “materialidad de lo ideal”, suerte de oxímoron, que, si bien no resolvía el problema teórico, en la práctica servía de apoyatura lógica para sostener los intereses concretos de su escuela en relación con la gestión de la diversidad y el patrimonio²⁰. Juego de palabras y juego de intereses que acababa en los despachos de la UNESCO, sometida la tensión de su propia crisis.

Un caso llamativo que me concierne es el del cante flamenco en Andalucía, no sólo inscrito en la lista de la UNESCO en 2010, con gran júbilo institucional, sino que figura en el Estatuto de Autonomía de Andalucía reformado en 2006²¹. Sin embargo, el asunto no está enterrado y la Junta de Andalucía sigue su fuga hacia adelante promoviendo la catalogación de “bienes inmateriales”, con el fin no declarado de encontrar “marcadores de identidad étnica”, es decir de justificar culturalmente la diferencialidad andaluza. Ni que decir tiene que los admiradores locales de Godelier encabezan ese movimiento taxonómico que no por absurdo dejó de serles eficaz. Lo que no esperaban, y les cogió de sorpresa, es que el debate una vez abierto maliciosamente se ha extendido al resto del país, donde la derecha política más conservadora ha visto en el concepto “inmaterial” una tabla de salvación para reflotar su neoconservadurismo abriendo expedientes sobre la semana santa, los toros, la toma de Granada, o cualquier otro signo de españolidad castiza²². La confrontación en torno al particular, con las entidades que la apoyan, de una u otra sensibilidad política, está abierta, y con ello la “inmaterialidad” ha mostrado su irrelevancia científica, pero no así ideológica.

¹⁸ J. A. González Alcantud. *El malestar en la cultura patrimonial. La otra memoria global*. Barcelona, Anthropos, 2011, pp. 88-118.

¹⁹ Chiara Bortolotto. “Le trouble du patrimoine culturel immatériel”. In: VV.AA. *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. París, Maison des Sciences de l'Homme, 2011, p.21.

²⁰ Maurice Godelier. *L'idéal et le matériel*. París, Fayard, 1984.

²¹ J. A. González Alcantud. “El flamenco, la agencia, el estatuto”. In: *Diario de Sevilla*, 25 de mayo de 2011.

²² Véase, por ejemplo: Resolución de 4 de noviembre de 2015, de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, por la que se incoa expediente de declaración de la Semana Santa como manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. BOE, núm. 280, de 23 de noviembre de 2015, pp. 110298 a 110303.

Concepto, por tanto, lábil y escurridizo, equívocamente gestado, campo de batalla ideológico, al que hay que oponer otro muy antiguo, y sólido, como el de “cultura material”, que se comparte con la arqueología. Para entenderlo correctamente hemos de recurrir a la pequeña historia de las artes “decorativas”, primer refugio de los objetos de la vida cotidiana. Le Corbusier había protestado por la exposición de 1925 de artes decorativas de París, primero por la preeminencia del objeto decorativo, que considera superfluo e inductor a la confusión, y en segundo lugar por la jerarquía que lo decorativo introducía en los museos. Para Le Corbusier, un museo “honesto” y “verdadero” debería contenerlo “todo”, y considera que el que más se acerca a este criterio es el museo que llama entonces con propiedad “etnográfico”²³. Sin esa posibilidad holística, siquiera remota, la excelencia selectiva y jerárquica del objeto, como sostenía el etnógrafo y museógrafo Jean Cuisenier, no puede dilucidar lo qué es y no es patrimonio²⁴. No podemos olvidar, además, que la idea de patrimonio es inicialmente “económica”, tangible, y a ella se debe. La “economía inmaterial” nos ha conducido, como es perceptible desde el 2008, a una quiebra antigua, de manual de primero de ciencias económicas: una crisis de superproducción precisamente porque la escasez de lo material no se corresponde con la infinitud de lo inmaterial. En fin, dejaremos de añadir argumentos al ataque al concepto de “patrimonio inmaterial”, habida cuenta que ya comienza a hacer aguas a los ojos del público, que frecuentemente ironiza sobre el particular.

En definitiva, la museografía más actual intenta evitar el objeto jerarquizado, recurriendo a la disposición analógica, e incluso a las relaciones de contigüidad. Los intentos por evitar la jerarquización y poner a interactuar a través de relaciones analógicas a objetos de diferentes culturas y tiempos a veces lleva al absurdo, pero, también es cierto que, es una vía a seguir explorando con comparaciones posibles. Véase como ejemplo de exposición fallida la que hizo el antropólogo Philippe Descola en el museo Branly titulada “Fabrique des images” en el año 2010, donde al lado de cuadros renacentistas se exponían objetos rituales amerindios a la búsqueda de que el visitante por sí mismo encontrase sus similitudes. El objeto de la exposición era difícilmente interpretable, incluso para los profesionales. Pero al margen de estos actos fallidos, o quizás prematuros, recientes reflexiones sobre la espectacularización del patrimonio evidencian que hay que seguir recurriendo al contexto relacional: “Interrogar al objeto, su poder y su estatuto reenvían a pedir un acceso a un régimen de saberes particulares que necesitan una colaboración estrecha con este Otro que se desea valorizar en la exposición”²⁵. ¿Qué consecuencias tiene todo esto para los museos? Pues simplemente que en ellos sigue primando la singularidad objetual, sea bajo el dispositivo evolucionista o analógico. No cabe ceder ante las virtudes omnímodas de lo virtual, que siempre será un apoyo, pero nunca un fin de la museología. Podemos interactuar con el objeto singular, pero a través de su misma objetualidad. Uno de los más modernos museos de Europa, inaugurado en la primavera de 2017, la Casa de la Cultura Europea, sita en Bruselas, en el interior del complejo europarlamentario, emplea el discurso virtual preferentemente, pero siempre con la apoyatura de objetos únicos. Sobre la base de escasos objetos, y de un gran aparato virtual, que exige al visitante el empleo de *tablets* al uso, se expone una visión fragmentaria pero lógica, in crescendo, de la convulsa historia de Europa. La finalidad didáctica es evidente. Pero a la vez el museo se afirma como lugar cultural donde se rinde pleitesía a la Memoria para dar firmeza al presente.

3. ENTRE LA PASIÓN DEL COLECCIONISTA Y LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

La antropología francesa en los años noventa dio cuenta de la importancia de los coleccionismos desde el punto de vista social. El coleccionista era un personaje extremadamente interesante²⁶, al estar movido interiormente por una pasión que si fuésemos psicoanalistas llamaríamos fetichista o erotómana. El coleccionista escogió un campo para hacer su colección al cual probablemente arribó por azar. Entre los coleccionistas de trenes clásicos se ha producido una suerte de miniaturización de la vida social y tecnológica, entre los coleccionistas de pintura existe una pulsión casi egotista basada en la posesión. Todos ellos están afectados por una *manía*. El psicoanalista Jacques Lacan mostraba *L'origine du monde* de Courbet, del cual fue el último propietario, en medio de su aceptable colección, a sus iniciados y amigos, no sin gran despliegue de teatralidad, incluido un dispositivo para esconderlo a las miradas curiosas²⁷. El coleccionista de arte adquiere aquí la condición de erotómano, cuyo placer son los objetos y su posesión.

A título de ejemplo etnográfico, quiero exponer aquí el museo de algunos coleccionistas modestos. Son dos pequeños museos de bodegueros, el uno de bebidas fermentadas, vino, y el otro de destiladas, licores. El primero es de Andalucía. En su bodega, la bodega Fino “Eléctrico”, de Aguilar de la Frontera, había instalado el propietario un museo heteróclito en el que destacaban antigüedades romanas, que iba comprando a campesinos de los alrededores que las encontraban mientras araban. El museo se ofrecía como complemento a la visita a la bodega. Una ministra de cultura española, natural de la zona, le mando incautar todo al bodeguero, aplicándole todo el peso de la ley en lo referente al patrimonio arqueológico. El propietario había sido advertido en repetidas ocasiones, pero no quería desprenderse de su amada colección. Pero, el coleccionismo tiene sus

²³ Le Corbusier. *L'Art décoratif aujourd'hui*. París, Flammarion, 1996, pp.13-24.

²⁴ J. A. González Alcantud. «La etnología en estado puro. Entrevista a Jean Cuisenier». In: J. A. González Alcantud. *Las palabras y las culturas. Catorce diálogos humanísticos en clave antropológica*. Universidades de Sevilla y Granada, 2007, pp. 29-54.

²⁵ Laurent Jérôme. « Vues de l'Autre, vois de l'objet dans les musées ». In : *Anthropologies et Sociétés*. N°38,3, p.14. Número consagrado llamativamente a “materializar lo inmaterial en los museos”.

²⁶ Claude Frere-Michelat. « En voyant ces merveilles... Les collectionneurs de cartes postales ». In: *Ethnologie Française*, 1983/3, pp. 283-290.

²⁷ Thierry Savatier. *El origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Gijón, Trea, 2009, pp.184-250.

límites ante la voracidad del Estado. El otro es un museo también misceláneo creado por el dueño de una destilería en Normandía, en Fécamp. Se trata de la licorería Bénédictine, bebida que aún en Estados Unidos es muy popular. Según el folleto de presentación el origen del licor está en Dom Bernardo Vincelli, monje italiano que era un gran alquimista, y que arribó a la abadía de Fécamp en 1509. Con hierbas procedentes del Oriente llegadas al puerto logró la fórmula magistral. El edificio actual es un palacio pseudogótico –definido por los propietarios como “eclectico, monumental y refinado”– conforme a las modas de fin del XIX, pujantes en historicismos, que alberga una colección medieval de objetos tanto en marfil, como en madera o esmaltes, junto a cuadros, y cerámicas.

También se ofrece la historia del licor Bénédictine. Cómo llegó la sabiduría del monje Vincelli a la actualidad nos es relatado de esta manera: “Un día, mientras ordenaba papeles en su biblioteca llena de libros, procedentes en parte de la abadía de Fécamp, un negociante en vinos de la región, Alexandre le Grand, habría descubierto un grimorio escrito por el monje benedictino Dom Bernardo Vincelli en 1510, que contenía la receta de un misterioso elixir compuesto de 27 plantas y especias...”. La familia de Prospero Couillard, conocido con el sobrenombre de Alexander le Grand, había mantenido vínculos con la abadía de Fécamp, donde alguno de ellos fue administrador. De esta manera llegó a sus manos el tesoro, que incrementó haciendo una colección que abrió en 1872. Desde el principio fue un complemento para los visitantes de la destilería. Dos pequeñas pulsiones de coleccionismo privado que se repiten a diario, y que unas veces logran sobrevivir a las presiones del Estado, como garante universal del patrimonio, y otras no.

No podemos olvidar que el movimiento iconoclasta de vanguardia de principios del siglo XX, que iba desde el dadaísmo al surrealismo, alentó paradójicamente el coleccionismo. Desde André Bretón hasta Picasso la fascinación por los objetos llevó a la mayor parte de los vanguardistas a convertirse en coleccionistas. Fueron célebres las excursiones a los mercados de las pulgas del extrarradio parisino donde se podían encontrar con buen ojo verdaderas joyas, convertidas en desechos de la vida urbana burguesa. Pero este vanguardismo nos lleva necesariamente al mayor crítico de la sociedad espectacular de nuestro tiempo: Guy Debord, autor de la *Société de l'espectacle*²⁸. Debord había sido un iconoclasta que se oponía al fetichismo simbólico que generaban las sociedades contemporáneas. Fundó, bien es sabido, la Internacional Situacionista, grupo de vanguardia que fue uno de los concurrentes en el mayo del 68 parisino y sus postrimerías. Hace unos años el muy oficial Centro Pompidou de París organizó una exposición sobre situacionismo. Me pareció un contrasentido de tal tipo, la espectacularización del anti espectáculo, que decidí no visitarla. Me repugnaba esta grosera manipulación. Sin embargo, los manuscritos de Guy Debord –no tenía otros bienes, ya que carecía del afán coleccionador del surrealista André Breton y en general de las vanguardias históricas– fueron comprados, y convertidos en “bien nacional”, por la Biblioteca Nacional de Francia. Suprema venganza del Estado contra uno de sus mayores críticos. Ahora sí, la visité y disfruté, no sin cierto pavor a comprobar cómo el Estado se venga de sus enemigos, incluso post mortem.

Pero no todo es conceptual y posmoderno. Existe mucho mundo premoderno, y ello afecta de lleno a la museografía. La museología es un espacio de sacralización perceptible en numerosos lugares y que afecta al corazón de sociedades como la islámica. Las contradicciones de la ciudad “amarga”, es decir Estambul, como la define Orhan Pamuk, se evidencia en el museo de objetos de culto que existen en el palacio Topkapi. Allí están los tres pelos de la barba del Profeta, a los que siempre se aludía en los tebeos del capitán Trueno, en los momentos difíciles de una aventura, o la vara de Moisés. Un imán joven, en el interior, salmodia el Corán mientras los visitantes recorren el museo de reliquias que amasaron lo otomanos. Hasta aquí no ha llegado, evidentemente, el debate de la posmodernidad.

En la misma línea, a los dioses hindúes en las ruinas de Khajuraho, en la India central, se les siguen haciendo ofrendas, a pesar de que se ha habilitado un templo específico para evitar esto. Y en las de Angkor, en Camboya, las imágenes de buda siguen acogiendo esas mismas ofrendas. Cuando las imágenes son trasladadas al interior de un museo las gentes del lugar siguen con su plan de darles culto. En el museo nacional de Siem Reap, la sala de los mil budas, que acoge una gran cantidad de representaciones de Buda, da lugar a escenas de creyentes que realizan sus paseos mántricos alrededor de una figura encerrada tras los metacrilatos de rigor. Es la resistencia viva a dejar encerrados en la asepsia o en lo virtual a los objetos de culto. Nosotros, los occidentales, hemos depurado el arte de sus excrecencias culturales para convertirlo en un culto estético en sí, en Asia no importa incorporar el feísmo y lo más kitsch a unos cultos humanizados, arrancados a la asepsia a diario.

En ambos casos extremos, el del Guy Debord iconoclasta, de un lado, y el de Topkapi, Khajuraho o Angkor, de otro, el deseo de religar la vida social con la función museal es una latencia común. Las tácticas para hacerlo son muy clásicas o muy sutiles, dependiendo de la atmósfera político-cultural donde se inscriben. Pero todos, más allá de sus relatos, procuran eludirlo o negar el fetichismo a través del valor de uso, y no tanto de la “puesta en valor” que es un recurso puramente mercantilista. Desde luego, cuando el fetichismo es de naturaleza religiosa esto es mucho más fácil.

²⁸ Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pretextos, 2000.

4. LOS MUSEOS DE SOCIEDAD: ENTRE LA ETNOLOGÍA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Georges Henri Rivière fue llamado con justeza el “mago de las vitrinas”²⁹. Educado en los medios de las vanguardias parisinas fue un antropólogo *at home* que se distinguió por el manejo y permanente actualización de la institución museística, sacándola de la impresión de quietud y eternidad que poseía en Francia. Dos son los logros que cabe adjudicarle: la formación de la sección de artes populares francesas del Musée de l’Homme, que luego devendría Musée National des Arts et Traditions populaires, en los años setenta, y los *ecomusées*.

El máximo logro de la museografía “de vitrinas” de Rivière fue el MNATP citado, ubicado en un moderno de nueva planta en bois de Boulogne en París, al lado del Jardín d’Aclimation. Este último era un espacio de divertimento infantil, donde concurría la cultura circense de lo exótico desde hacía mucho. Rivière haciendo honor a su destreza en el uso de las vitrinas empleó el diorama con ciertas modificaciones técnicas, como el empleo de la luz y la palabra, para modernizar el discurso, conservando, no obstante, la “excelencia de los objetos” tradicionales. Así las vitrinas del MNATP estaban organizadas con un sentido de la teatralidad sobre fondos negros y luces directas, y explicaciones sincronizadas. Toda una novedad para su tiempo que fascinó a los museógrafos³⁰. Estas salas estaban pensadas únicamente para el gran público, y muy en especial para los niños y jóvenes escolares que eran llevados allí. Fui becario en el MNATP en 1989 y puedo asegurar que el museo tenía una alta tasa de visitas de escolares, pero que casi no recibía visitas de adultos. Además, su temática central, el mundo rural francés, estaba en retroceso. Retengo en mi recuerdo las conversaciones, tendentes a la depresión colectiva, de los conservadores e investigadores. La mayor parte de ellos “huyeron” a la vista del incierto futuro del Museo a diversas universidades. El excelente y modélico para los museógrafos MNATP sufrió un golpe fatal y fue cerrado sin que se elevase ni la más mínima protesta. Los mismos protagonistas reconocían entonces con pesadumbre que el proyecto estaba agotado, que al ciudadano no le interesaba el mundo rural en los albores de la posmodernidad³¹.

Rivière cambió en algunas ocasiones su definición de museo. La primera en relación con el medio natural en los setenta; la segunda, poco después, para satisfacer a las regionalidades ascendentes, y la tercera, llamada “evolutiva” que es la que aquí ofrecemos³². Nos detendremos asimismo en la última fórmula de Rivière, el ecomuseo, que tuvo un gran éxito en su momento, puesto que parecía la solución ideal para lograr que el mundo rural prosperase en la transmisión de los saberes en un país en el cual ya menos de tres por ciento de la población eran agricultores³³.

A la pregunta de qué es un ecomuseo Rivière contesta en 1980, en su última formulación del concepto:

Un ecomuseo es un instrumento más que un poder (...) [Es] un espejo en el que la población se mira, para reconocerse, en el que busca la explicación del territorio al cual está unido, anexo a aquel de las poblaciones que lo han precedido, en la discontinuidad o la continuidad de las generaciones (...) [Es] una expresión del hombre y de la naturaleza (...) [Es] una expresión del tiempo cuando la explicación se remite más allá del hombre en el que el sujeto ha aparecido (...), con una apertura al tiempo del mañana (...) juega un papel de información y análisis crítico. Una interpretación del espacio (...) [que] contribuye al estudio histórico y contemporáneo de esta población. Un conservatorio, en la medida en que ayuda a la preservación y puesta en valor del patrimonio natural y cultural.

Es decir, no se trataba de un simple conservatorio pasadista sino de un lugar de conservación, reflexión y transformación. Desde luego el recordatorio del mundo rural era su motor interno. El caso es que como se ha reflexionado posteriormente, “el nacimiento de los ecomuseos está estrechamente ligado a las transformaciones de la sociedad francesa de los años setenta”. Para ello se alimentaron de las nuevas disposiciones sobre el territorio. Los ecomuseos son una adaptación al territorio cuando a partir de 1967 comienzan a aparecer los Parques regionales naturales. Pero también se adaptan a las nuevas preocupaciones “sociales”³⁴. Existe una voluntad que podemos conceptualizar de “democrática” en el deseo de concebir los ecomuseos, ligando su gestión a varios comités que representen intereses distintos y complementarios, y al hecho ecológico. Como ha recordado D. Poulot, a partir de 1971, año en el que el ICOM reconoce la necesidad de incardinar más los museos con su entorno, se asiste a una suerte de “edad de oro” del museo territorializado que conocemos como “ecomuseo”: “La lógica comunitaria del proyecto viene definida por la territorialidad del campo de intervención y la participación de la población, que puede pasar del papel de consumidor del museo al de actor, e incluso autor, del museo”. Añade Poulot sintetizando su novedad que “en él, las nociones –y los valores- de territorio, patrimonio y población se oponen, punto por punto, a los de edificio, colección y público”³⁵.

El Ecomuseo de Mulhouse, por ejemplo, fue un histórico y referencial “museo” pensado para la conservación de la arquitectura tradicional y transmisión de los saberes artesanales de Alsacia. Su máxima atracción estuvo en los años ochenta y noventa en una región donde el peso imaginario de lo rural era muy importante aún. Este *ecomusée* y otros que fueron surgiendo

²⁹ Nina Gorgus. *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*. París, MSH, 2013.

³⁰ G.H.Rivière. *La museología. Curso de museología*. Madrid, Akal, 2009.

³¹ Martine Segalen. *Vue d’un musée, 1937-2005*. París, Stock, 2005.

³² Philippe Mairot. “L’objet de l’ecomusée”. In: Marc Augé (ed.) *Territoires de la mémoire. Les collections du patrimoine ethnologique dans les ecomusées*. París, Eds. Albaron. 1992, p.31.

³³ Henri Mendras. *La fin des paysans*. Avignon, Actes Sud, 1984.

³⁴ F. Hubert. “Historia de los ecomuseos”. In: G.H.Rivière. *La museología. Op.cit.*, p.195.

³⁵ Dominique Poulot. *Museo y museología*. Madrid, Abada, 2011, pp.47-48. Traducción de Juan Calatrava.

en diferentes lugares de Francia, fueron presentados como una solución al encaje con las sociedades locales, pero sufrieron la dura competencia de los parques temáticos, el primero de los cuales Eurodisney, que proyectaban un horizonte futurista y un mundo de fantasía, que ellos no podían fabricar. Cuando en el año 1997 logré visitar en familia el ecomuseo alsaciano tuve la extraña sensación de penetrar en un parque temático poco logrado, o acaso atractivo ante todo para el público infantil. El pasadismo nostálgico, al contrario de Eurodisney, bloquearía el surgimiento de falsas utopías en este caso ruralistas³⁶. El ecomuseo resultó ser sólo un museo nostálgico al aire libre. Ahora vamos a exponer dos casos de museos que podríamos entender “de sociedad” surgidos espontáneamente en marcos rurales, sin la planificación que tienen los museos franceses³⁷. Tengamos presente que en España no existe ni un solo museo “nacional” de Etnología o Antropología, que merezca tal nombre. Existen en Madrid algunas pequeñas colecciones producto de expediciones coloniales tardías, y el que fuera llamado museo “del Pueblo español” permaneció embalado durante lustros. Luego tuvo un devenir problemático al convertirse en Museo del Traje español. Un proyecto socialista pretendió localizar el Museo Nacional de Antropología en Teruel; proyecto que como es obvio pasó a mejor vida con los cambios políticos. Lo “etnológico” no ha tenido cabida en el proyecto de modernidad más que como folklore.

Nos ocuparemos mejor de iniciativas particulares. El primer caso, es el Museo de la Inquisición de Garganta de la Olla, en Extremadura, muy cerca al lugar histórico del monasterio de Yuste. El propietario actual es un heredero de la familia que siempre habitó la casa desde el siglo XVI, según confesión propia. Un familiar suyo, nos informa, fue secretario o administrador del monasterio. Su padre comenzó el museo “de tradiciones populares” exhumando todos los utilajes de la vida rural y agraria en los años sesenta. Trata de hacer una atracción turística en un pueblo castizo y costumbrista. Ninguna problematidad. Sin embargo, el hijo sacó del desván los instrumentos que yacían en el sótano-cueva desde la época inquisitorial. Entre ellos había truculentos instrumentos de tortura y otros artefactos de los tribunales a los que servía de sede la casa. Explica el propietario a los concurrentes que él ha abierto este museo para aleccionamiento público, para que vean los visitantes los resultados del gran pecado nacional: la envidia. Curioso museo para purgar un pecado familiar y aleccionar a la sociedad de su tiempo, que a la vez sirve de negocio familiar a los propietarios. Trata, pues, de exponer la España negra.

El segundo caso son los museos de Zabaleta y Miguel Hernández ubicados en un pueblo mediano de la sierra de Cazorla, Quesada, en la provincia andaluza de Jaén. Acoge, por un lado, el legado de Zabaleta, un pintor de orígenes vascos, cuya familia de empresarios se asentó en Quesada. Zabaleta estuvo vinculado a la primera vanguardia de posguerra, auspiciada por el franquismo a través de Eugenio d’Ors. Fue un pintor influido por el surrealismo, onírico, de un vanguardismo nada estridente. El otro museo, el de Miguel Hernández, el poeta de Orihuela, se encuentra en el mismo edificio, aunque separado conceptual y físicamente del anterior. Josefina Manresa, también natural de Quesada, quiso que se quedase allí. Es un auténtico museo de la memoria quebrada por la guerra civil, a través de los pocos objetos del pobre poeta de la “nana de la cebolla” conservados celosamente por su viuda a lo largo de la dictadura franquista. Se trata obviamente de un museo a través del cual emerge otra dimensión de España, en este caso la “trágica”.

Los dos casos expuestos señalan dos extremos: primero, que son museos que han resignificado la identidad local de las localidades que los acogen; segundo, que cumplen funciones memorialísticas, que permiten una reflexión al visitante sobre las condiciones de la sociedad de su tiempo, desde el siglo XVII al XXI, sobre todo los aspectos traumáticos de la narración histórica española, poniendo de actualidad la “otra memoria”, que va de los siglos XVI-XVII al XX.

Cada vez que visito un museo avanzado de arte contemporáneo pienso que ya sólo le caben dos soluciones a su híper modernismo: o haber apostado por lo conceptual en todas sus variantes, lo que reduce las posibilidades discursivas casi al absurdo, abocándolo a la irrisión³⁸, o convertirse en una plataforma de contestación social. Esta última posibilidad levantó vuelo en la última década conforme la crisis económica social y política se incrementaba.

Los museos de arte contemporáneo españoles han seguido en el período democrático esa última tendencia. El MACBA de Barcelona, desde el principio había apostado por esta lógica acompañando a la rehabilitación urbana de su entorno. El saneamiento del Raval barcelonés, inducía en esa dirección, de integración posmoderna de las marginalidades. En sensibilidad similar el Centro Reina Sofía de Madrid, en la primavera de 2014 durante la resaca del movimiento 15-M que había llenado las plazas públicas de reivindicaciones sociales, presentaba públicamente todo tipo de radicalidades. Recordemos a este tenor la exposición de Juan Luis Moraza titulada “República”. Dice el autor: “La exposición como tal –es decir, abierta al público - nace al mismo tiempo en que –por primera vez- la propia ciudadanía se convierte en protagonista de su propia historia: “La “cosa pública” irrumpe ceremonialmente para el mundo moderno a partir de la Revolución Francesa, y la exposición es uno de los modos monumentales en los que el pueblo celebra y representa su toma de poder. La exposición se instituyó como el reverso o el contradiscurso de la imposición”³⁹. Acompañaba a esta exposición otra de Daniel Andújar, quien se define a sí

³⁶ Louis Marin. *Utopías. Juegos de espacios*. Madrid, Siglo XXI, 1975.

³⁷ Dominique Poulot. “Musée et société dans l’Europe moderne”. In: *Mélanges de l’École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, tome 98, n°2, 1986, pp.991-1096.

³⁸ J.A. González Alcantud. “Ironía y autenticidad en los museos de la transmodernidad. Mirada antropológica”. In: E. Couceiro Domínguez & E. Gómez Pellón (eds.). *Sitios de la Antropología. Patrimonio, lenguaje y etnicidad. Textos en homenaje a José Antonio Fernández de Rota*. Universidad de la Coruña, 2012, pp. 63-76.

³⁹ Periódico de la exposición “República” de Juan Luis Moraza. Centro Reina Sofía, 14 de octubre de 2014-2 de marzo de 2015.

mismo en el folleto como “artista visual, teórico y activista”, que “utiliza medios digitales, estrategias del mundo empresarial e intervenciones en el espacio público en una variada producción artística que bascula entre el territorio de lo real (la ciudad) y las herramientas de lo virtual (la Red)”. También el IVAM valenciano, en diciembre de 2015, presentaba un conjunto de exposiciones que iban desde la transición y la vanguardia valenciana opuesta al franquismo hasta la exposición pública de los problemas de las migraciones, tema dilecto de otro “artista”, Rogelio López Cuenca. Casi todos ellos llevaban décadas haciendo tareas performancísticas al encuentro de las radicalidades político-culturales. Lo que sí podemos afirmar es que los museos de arte contemporáneo han ocupado el espacio de lo social, mientras que los etnológicos han quedado atados a la tradición primitivista, rural e incluso urbana.

5. MUSEO, ANTROPOLOGÍA Y VIDA LÍQUIDA

Quizás la excepción la puedan marcar museos de nueva planta como el MuCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et la Méditerranée), sito en el Fort Saint Jean a la entrada del puerto viejo de Marsella. Fue un proyecto de Estado, como el museo Branly, de París. Su construcción y habilitación se prolongó durante bastantes años, tras el cierre sobre todo del MNATP parisino, que era su alter ego arcaizante. La intencionalidad del nuevo museo desde el punto de vista social era “dinamizar” una zona como la urbe marselesa muy depauperada de infraestructuras culturales e incluso de atractivos turísticos. En el fondo es posible que nos encontrásemos frente a un caso similar al del Centro Guggenheim de Bilbao en el alcance de su impacto reformador en el tejido urbano. La elección de este centro en el País Vasco español fue una operación de ingeniería política internacional, tal como fue narrado con gran ironía por el antropólogo Joseba Zulaika⁴⁰.

Retornando al MuCEM. En principio suponía en teoría la reinstalación de las colecciones del MNATP. Sin embargo, nada de esto fue llevado a cabo. Las mayores críticas provinieron del sector profesional de la museografía y de la antropología misma que consideran que las colecciones expuestas habían quedado tan mermadas, incluso en comparación con el también discutido Branly⁴¹, que difícilmente podía llamarse museo a este lugar. Más bien sería un “espacio cultural” con exposiciones temporales, muy bien diseñadas, regidas por el atractivo novedoso del “acontecimiento”. Las exposiciones “Le noir et le bleu. Un rêve méditerranéen» et “Lieux saints partagés” han constituido, entre el 2013 y el 2016, dos verdaderos acontecimientos de público, que corroboran la apuesta político-cultural. Todo ello envuelto en una arquitectura y urbanismo espectaculares. Para que no quepa duda alguna esta es la definición que hace de sí mismo el MuCEM en su página web:

Más que un museo, el MuCEM es una ciudad de la cultura que se sustenta en los cimientos que forman todas las disciplinas de las ciencias humanas y que reúne las expresiones artísticas de ambas orillas del Mediterráneo. Más aún, es una nueva forma de comprender el Mediterráneo; como un espacio de apertura y de participación, de entender una historia en común, de percibir el diálogo entre las civilizaciones, de explicar las posturas tomadas, de entender, con la suficiente perspectiva, los fenómenos contemporáneos y de dar forma a un nuevo espacio abierto al público⁴².

Sin lugar a dudas el espacio del puerto viejo, dedicado solo a la navegación de placer, ha quedado higienizado y los marseleses ahora lo tienen integrado en sus paseos. Ello ha situado en el mapa igualmente a Marsella como destino de turismo cultural. Esta obra de ingeniería cultural, la del MuCEM, estaba determinada por las necesidades del entorno.

Los museos están cargados de problemáticas, que no son otras que las de la sociedad de su tiempo, evidentemente. Se ha señalado para el caso español que el museo y la democracia ya van indisolublemente unidos⁴³. También lo señaló en su momento Dominique Poulot al afirmar al final de su reflexión sobre la museología contemporánea: “Deben hacer frente a también a nuevas formas de democracia, desde el consumismo del ocio de diversión en el mercado de las industrias culturales al relativismo cultural y las políticas de identidad”⁴⁴. Se dirigen, pues, hacia la “modernidad líquida”. En este punto, la antropología que ha sido desahuciada de la museografía, excepto casos tan singulares como el MuCEM, vuelve a hacerse notar. Los cambios sociales y sus interpretaciones atienden cada vez más a una concepción antropológica⁴⁵. Por ejemplo, tras el libro del antropólogo Roger Bartra sobre la cultura y la melancolía en el Barroco español⁴⁶, aparece la exposición, alojada en el museo de bellas artes de Valencia sobre la melancolía en el Barroco español. Los comisarios de la misma ponen el acento en la relación “antropológica” entre los estados de conciencia y las amenazas que suponían para el poder en la época. España en la época se estaba convirtiendo en un país de “raros”, con el místico y el escritor por bandera.

⁴⁰ Joseba Zulaika. *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim de Bilbao*. Madrid, Nerea, 1997.

⁴¹ J. A. González Alcantud. “Lugares exóticos y conflictos espaciales. Espacios urbanísticos para la etnografía exotista parisina”. In: Juan Calatrava Escobar & J. A. González Alcantud. (eds.) *La ciudad: paraíso y conflicto*. Abada Editores / Junta de Andalucía, Madrid, 2007, pp.331-355.

⁴² <http://www.mucem.org/es/mucem/un-museo-para-europa-y-el-mediterraneo>

⁴³ Antonio Collados Alcaide & Javier Rodrigo Montero. “El museo como esfera democrática y espacio-laboratorio ciudadano”. In: *Imago Crítica. Revista de Antropología y Comunicación*. N°5, 2014, pp. 41-68.

⁴⁴ Poulot, Op.cit. 2011, p.147.

⁴⁵ Daniel Lesmes, Gabriel Cabello, Jordi Massó (eds.). *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*. Revista *Anthropos*, 246, 2017.

⁴⁶ Roger Bartra. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, Anagrama, 2006.

En esta lógica de intentar convertirse en museos de sociedad, el Louvre sorprendía en el 2016 con su apuesta por abordar el mito desde la Antigüedad hasta hoy mismo. La función de la misma, según informa la prensa es poner en funcionamiento la Petite Galerie, un espacio de atracción para el público más joven. Como la mitad de los visitantes del Louvre tienen menos de treinta años se quiere que sea un “espacio menos intimidante”, según la prensa. La primera exposición va de Hércules a Darth Vader⁴⁷. El culto museístico necesita de manera imperativa renovarse socialmente. Ya no se trata sólo de contemplar. La antropología, por consiguiente, retorna como necesidad o realidad, pero bajo otra bandera que no es el viejo folclorismo o el jerarquizador exotismo, cuestionados y clausurados.

La “vida líquida” sometida al vértigo del consumo conduce al museo a su envejecimiento prematuro⁴⁸. Si la posmodernidad actual, en la que el museo ocupa un espacio central, es líquida, en el sentido que otorga a este concepto Z. Bauman, como sinónimo de “levedad”, frente a todo lo sólido, éste debe estar en continuo fluir, en permanente transformación⁴⁹. Ya nada es sólido en la vida de los museos, deben estar en permanente cambio para estar de actualidad. Nada es peor para la institución museística que su clausura por falta de público y por ende de novedad. Por eso, la tendencia es a convertirse en salas de exposición temporal o centros culturales. Así se puede observar, por ejemplo, en el nuevo espacio museístico del MuCEM en Marsella, donde las colecciones permanentes han dejado su lugar a una suerte de salas de exposiciones en necesaria renovación permanente. Pero también el museo combate por abrirse camino como lugar de unas prácticas artísticas que requieren una cierta noción de “eternidad”, como señala el mismo Z. Bauman⁵⁰. De ahí el permanente estado de crisis de la institución museal.

El museo en el “espacio público” ha sustituido en parte a la plaza, al ágora, y hoy se transforma, en los reflujos en el lugar de recreación reflexiva. Su equilibrio bascula entre institución, templo y ágora. Lejos del ruidismo de los tertulianos y de la agitada vida política⁵¹. Es una institución “sólida” en cuanto institución, pero a la vez participa de la “vida líquida”, de la aceleración contemporánea. Por eso ya todos los museos pueden ser clasificados como “de sociedad”, y la antropología vuelve a ocupar un espacio transformado, como la propia disciplina, en su diseño y función.

Agradecimientos

A los profesores María Luisa Bellido Gant y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, que me invitaron y presentaron respectivamente en la conferencia original que dio lugar a este artículo, visitable en su versión original: <http://www.cacocu.es/evento/conferencia-memoria-patrimonio-intangible-los-museos-sociedad/>. Al profesor Thierry Dufrêne por haberme incitado a pensar en las últimas museografías.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELES, M. (1988) Journées tranquilles en 89. Ethnologie politique d'un département français. París : Odile Jacob.
- BARTRA, R. (2006) Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro. Barcelona: Anagrama.
- BAUMAN, Z. (2004) Modernidad líquida. Buenos Aires: FCE.
- BAUMAN, Z. (2007) “Arte, muerte y posmodernidad”. En: Z. Bauman et alii. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- BAUMAN, Z. (2017) Vida líquida. Madrid: Austral, 8ª Edición.
- BELLIDO GANT, M. L. (ed.) (2007) Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista. Gijón: Trea.
- BENNASSA, E. (2007) La souffrance comme identité. París : Fayard.
- BORTOLOTTI, CH. (2011) “Le trouble du patrimoine culturel immatériel ». En : VV.AA. Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie. París : Maison des Sciences de l'Homme.
- BRION, M. (1989) L'Art fantastique. París : Albin Michel.

⁴⁷ Álex Vicente. “Darth Vader irrumpe en el Louvre”. *El País*, 9 de enero de 2016.

⁴⁸ Zygmunt Bauman. *Vida líquida*. Madrid, Austral, 2017, 8ª.

⁴⁹ Zygmunt Bauman. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, FCE, 2004, pp.7-20.

⁵⁰ Zygmunt Bauman. “Arte, muerte y posmodernidad”. In: Z. Bauman et alii. *Arte, ¿líquido?* Madrid, Sequitur, 2007, pp.23-24.

⁵¹ J.Á. González Alcantud. “Los museos locales en la época de la pluralidad cultural”. In: Henares Cuéllar, I. (ed.). *La protección del patrimonio histórico en la España democrática*. Fundación Caja Madrid & Universidad de Granada, 2011, pp. 391-407.

- COLLADOS ALCAIDE, A. & JAVIER RODRIGO MONTERO, J. (2014) “El museo como esfera democrática y espacio-laboratorio ciudadano”. En: *Imago Crítica. Revista de Antropología y Comunicación*. Nº5.
- CÔTÈ, M. (2011) “Les musées de société : le point de bascule ». En : *Hermes. La revue*. 2011/3, nº61.
- FABRE, D. (ed.) (2013) *Émotions patrimoniales*. París : Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme.
- DEBORD, G. (2000) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- FRERE-MICHELAT, Cl. (1983) En voyant ces merveilles... Les collectionneurs de cartes postales. En: *Ethnologie Française*, 1983/3.
- GODELIER, M. (1984) *L’idéal et le matériel*. París : Fayard.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2007) “Lugares exóticos y conflictos espaciales. Espacios urbanísticos para la etnografía exotista parisina”. En: Juan Calatrava Escobar & J. A. González Alcantud. (eds.) *La ciudad: paraíso y conflicto*. Abada Editores / Junta de Andalucía: Madrid.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2007) «La etnología en estado puro. Entrevista a Jean Cuisenier». En: J. A. González Alcantud. *Las palabras y las culturas. Catorce diálogos humanísticos en clave antropológica*. Universidades de Sevilla y Granada.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2009) "Maurice Halbwachs en España, reflexividad sobre una ausencia", *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, nº 41.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2011) *El malestar en la cultura patrimonial. La otra memoria global*. Barcelona: Anthropos.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2011) “Los museos locales en la época de la pluralidad cultural”. In: Henares Cuéllar, I. (ed.). *La protección del patrimonio histórico en la España democrática*. Fundación Caja Madrid & Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2012) “Ironía y autenticidad en los museos de la transmodernidad. Mirada antropológica”. En: E. Couceiro Domínguez & E. Gómez Pellón (eds.). *Sitios de la Antropología. Patrimonio, lenguaje y etnicidad. Textos en homenaje a José Antonio Fernández de Rota*. Universidad de la Coruña.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2015) “Dragones meridionales que mueven a risa. Rito, humor e ingeniería”. En: *Revista Euroamericana de Antropología*, nº 0.
- GORGUS, N. (2013) *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*. París : MSH.
- HALBWACHS, M. (1941) *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*. París : PUF, 1971. Prefacio de Fernand Dumont.
- HALBWACHS, M. (1994) *Cadres sociaux de la mémoire*. París : Albin Michel. Orig. 1924. *La mémoire collective*. París : Albin Michel. 1997.
- HAYIM YERUSHALMI, Y. (2002) *Zajor. La historia judía y la memoria judía*. Barcelona: Anthropos.
- JEROME, L. « Vues de l’Autre, vois de l’objet dans les musées ». En : *Anthropologies et Sociétés*. Nº38, 3.
- LE CORBUSIER (1996) *L’Art décoratif aujourd’hui*. París : Flammarion.
- LESMES, D., CABELLO, G., JORDI MASSÓ, J. (2017) (eds.). *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*. Revista Anthropos.
- LORAUX, N. (1997) *La cité divisée. L’oubli dans la mémoire d’Athènes*. París: Payot et Rivages.

- MAIROT, Ph. (1992) "L'objet de l'écomusée" En: Marc Augé (ed.) Territoires de la mémoire. Les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées. París : Eds. Albaron.
- MARIN, L. (1975) Utopías. Juegos de espacios. Madrid: Siglo XXI.
- MENDRAS, H. (1984) La fin des paysans. Avignon : Actes Sud.
- POULOT, D. (1986) "Musée et société dans l'Europe moderne". En : Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes, tome 98, n°2.
- POULOT, D. (2011) Museo y museología. Madrid: Abada. Traducción de Juan Calatrava.
- RIVIÈRE, G. H. (2009) La museología. Curso de museología. Madrid: Akal.
- SAVATIER, T. (2009) "El origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet." Gijón: Trea.
- SEGALEN, M. (2005) Vue d'un musée, 1937-2005. París : Stock.
- TODOROV, T. (2004) Les abus de la mémoire. París: Arléa.
- VIDAL-NAQUET, P. (2005) Les assassins de la mémoire. Un Eichmann de papier et autres essais sur le révisionnisme. París: La Decouverte.
- ZULAIKA, J. (1997) Crónica de una seducción. El museo Guggenheim de Bilbao. Madrid: Nerea.