

ICOFOM

STUDY

SERIES

The future of tradition in museology

Selected papers

VOL. 48-1 — 2020

 **ICOFOM** ICOM
international
committee
for museology

Full book available in <http://icofom.mini.icom.museum/icofom-study-series-48-1/>

ICOFOM

STUDY

SERIES

VOL. 48-1 — 2020

**The future
of tradition in
museology**

Selected papers

M ICOFOM ICOM
international
committee
for museology

ICOFOM STUDY SERIES, Vol. 48, Issue 1 — 2020

International Journal of the ICOM International Committee for Museology
(ICOFOM)

The ICOFOM Study Series is a double-blind peer reviewed annual journal

Editor / Rédacteur / Editor

Bruno Brulon Soares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brazil

Editorial Board / Comité éditorial / Consejo editorial

Yves Bergeron, Université du Québec à Montreal, Canada

Supreo Chanda, University of Calcutta, India

Ann Davis, Former Director, The Nickle Arts Museum,
University of Calgary, Canada

Annette Fromm, Florida International University, USA

Scarlet Galindo, Universidad Iberoamericana, Mexico

Anna Leshchenko, Russian State University for the Humanities, Russia

François Mairesse, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, CERLIS

Jesús Pedro Lorente, Universidad de Zaragoza, Spain

Daniel Schmitt, Université Lille Nord de France, France

Yun Shun Susie Chung, Southern New Hampshire University, USA

Markus Walz, Leipzig University of Applied Sciences, Germany

Elizabeth Weiser, Ohio State University, USA

Zheng Yi, Fudan University, China

Advisory Committee / Comité d'avis / Consejo Consultivo

Maria Cristina Bruno, Universidade de São Paulo, Brazil
Bernard Deloche, Professor Emeritus, Université de Lyon 3, France
André Desvallées, Conservateur général honoraire du patrimoine, France
Peter van Mensch, Professor Emeritus, Reinwardt Academie, Netherlands
Martin Schaerer, Past President of ICOM Ethics Committee, Switzerland
Tereza Scheiner, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brazil
Anita Shah, Museum consultant, India
Tomislav Šola, Professor Emeritus, University of Zagreb, Croatia

Secretariat for the ICOFOM STUDY SERIES

General secretary: Anna Leshchenko
Articles en français : Marion Bertin
Articles in English: Elizabeth Weiser
Artículos en español: Scarlet Galindo
Articles and correspondence should be sent to the following email:
icofomsymposium@gmail.com

ISSN: 2309-1290 ICOFOM STUDY SERIES (Print)
ISSN: 2306-4161 ICOFOM STUDY SERIES (Online)
ISBN: 978-2-491997-10-6 (print version)
ISBN: 978-2-491997-11-3 (digital version)

© International Committee for Museology of the International Council
of Museums (ICOM/UNESCO)

Published by ICOFOM, Paris, in 2020.

Table of contents

Foreword	7
ICOFOM Study Series: our heritage, our tradition	
Avant-propos	9
ICOFOM Study Series : notre héritage, notre tradition	
Prefacio	11
ICOFOM Study Series: nuestra herencia, nuestra tradición	

INTRODUCTION

Introduction	15
Rupture and continuity: the future of tradition in museology <i>Bruno Brulon Soares</i>	
Introduction	29
Rupture et continuité : le futur de la tradition en muséologie <i>Bruno Brulon Soares</i>	
Introducción	43
Ruptura y continuidad: el futuro de la tradición en museología <i>Bruno Brulon Soares</i>	

INTRODUCTION

La muséologie comme patrimoine immatériel	59
<i>François Mairesse</i>	

PAPERS / ARTICLES / ARTÍCULOS

Museología Experimental. Hacia un método práctico	79
<i>Melissa Aguilar Rojas</i>	
Le futur de la tradition : quelle muséologie pour les musées nationaux du Pacifique Sud ?	95
<i>Marion Bertin</i>	

The future of the phenomenon ‘Tradition’ and the future of Museology as a scientific discipline	109
<i>Luciana Menezes de Carvalho</i>	
El museo analizado desde la sociología simétrica	121
<i>Scarlet Rocío Galindo Monteagudo</i>	
Oubliées ou disparues : Matérialiser absences et mémoires	133
<i>Julie Graff</i>	
Observer les musées : penser la muséologie au futur	147
<i>Olivia Guiragossian</i>	
Museología mestiza. Dinamicidad teórico-metodológica para enfrentar museos plurinacionales y poscoloniales	165
<i>Leonardo Mellado G. Pablo Andrade B.</i>	
Why we still need collections – Museums in the business of originality	183
<i>Nina Robbins</i>	
Entre « géo-patrimologie » et muséologie géopatrimoniale: enjeux théoriques pour un futur muséal	193
<i>Fabien Van Geert</i>	
Rhetorical Museology	207
<i>M. Elizabeth Weiser</i>	

INTRODUCTION

INTRODUCTION

INTRODUCCIÓN

Introduction

Rupture and continuity: the future of tradition in museology

Bruno Brulon Soares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO

Recently in Museu do Índio, a national institution in Rio de Janeiro safeguarding an important part of Brazilian indigenous heritage, conservators discussed a new method for the preservation of ethnographic collections. Based on local knowledge, museum professionals considered using a chopped banana stem as a new technology for pest control in one of the museum's most sensitive reserves. According to one of the museum's conservators, this method helps to avoid the infestation of organic materials by alerting the staff to the presence of bugs. The stem is supposed to attract bugs and other pests before they reach the collections, a method adopted by some museums in Latin America as a provisional solution to the problem of infestations that are particularly dangerous for organic objects in ethnographic collections.

While manuals of conservation would recommend more *traditional* approaches to the matter of infestations, tradition itself needed to be reinvented in this case. The museum turned to alternative knowledge, changing its methods in the absence of other immediate resources. While some major institutions can rely on advanced technology to preserve their collections, many museums, particularly in tropical areas, must adapt their traditional role of merely embodying a national collective memory (Smeds, 2019) to find alternative ways to solve contemporary issues. In the example of Museu do Índio, an institution with a long history of indigenous participation – in exhibition, documentation and conservation – what is new or “modern” is the introduction of local knowledge for the better functioning of this museum that was born embedded in European tradition.

But what is *tradition* and what is the *modern* in museology? To answer this somewhat rhetorical question we would need to understand how museums and museology deal with time. In fact, the outdated opposition between *modern* and *traditional*, so rigidly defined in the West, has proven to be inadequate to explain the role and the functions of museums in the present. However, one cannot ignore that a linear perception of time as the steady march toward

Introduction

“progress” has marked the history of museums since the Enlightenment and colonisation.

As the anthropologist Johannes Fabian once noticed, “time may give form to relations of power and inequality”, which was the case of social evolutionism and its material expressions in museums. Linear time, as a philosophical construct adopted by social sciences since the 19th century, still exerts its effects over societies under the conditions of capitalist industrial production (Fabian, 2002 [1983], p.ix). According to the “politics of time”, power relations are built into the definition of what is traditional, primitive and underdeveloped compared to the modern, civilised and developed in the world. Hence, a definition of time and the hierarchical categorisation of humanity that follows were in the foundations of anthropology but also in the foundations of the *modern* museum.

Tradition, as a notion that is based on linear time, has been used to affirm difference as both temporal and spatial distance. It implies a symbolic separation between past and present, or between different societies and populations subjected to different places in the temporal scale of progress and civilisation. In a way, tradition is related to *authenticity*, a notion that is also linked to the origin of museums. The conception of an authentic past (savage, tribal or peasant), according to Fabian, serves to denounce the “inauthentic present (the uprooted, *évolués*, acculturated)” (2002 [1983], p.11). Such a conception helps to define a rupture in time that locates in different places the subject of science and its objects of study.

Museology, in its own way, inherited this preconceived perception of cultural difference and diverse forms of knowledge according to linear time, inventing its own traditions based on this Western conception of philosophical time, materialised in museums’ representations of the Other inside their *traditional* dioramas.

Theoretical museology was not exempt from such a heritage, which has been revised in contemporary critical essays. The ideology of developmentalism was significantly expressed in museological theory produced in the 1980s. For instance, a sense of progress, improvement and development was deliberately applied to museological discourse in ICOFOM’s annual symposium of 1988, held in India, where the theme debated was “Museology and developing countries – help or manipulation?”. As stressed in Vinoš Sofka’s evaluation the following year, the debates on the “development of societies” considered not only “the historical point of view with respect to past experience of different countries but also today’s accelerating and more complex changes all over the world” (Sofka, 1989, p. 13). Over the years, ICOFOM authors would challenge the hegemonic idea that a person in an “underdeveloped” country could not produce any significative form of theoretical thinking because theory and science are commonly produced in the global North.

Insisting on the importance of lineal time in the prediction of museology’s future, the proposed theme for the ICOFOM symposium of 1989 was “Fore-

Introduction

casting – a museological tool? Museology and futurology”. Yet futurology, the science to predict the future, couldn’t ignore its authoritarian character and the ethnocentric principle behind it, argued Waldisa Rússio in her critical approach to the theme. The Brazilian author would condemn futurology as a tool for manipulation oriented to the interests of particular groups and nation-states, “especially the richest” (1989, p. 219-20).

Today, ICOFOM does not have the same perception of societies and museums – or of time itself – as the one expressed in the 1980s. We have changed into another time of theoretical production in order to recognise that innovation might express itself in the reinvention of traditional practices in the everyday life of a museum, such as in the use of a banana stem as a method for conservation. Indigenous knowledge and community participation are, today, important dimensions of museum tradition, but they involve the constant possibility of change and adaptation aiming to respond to contemporary claims and to make decolonisation an ongoing practice.

The general theme for the ICOM Conference of 2019 in Kyoto, Japan, “Museums as cultural hubs: the future of tradition”, was interpreted as a contemporary provocation of how the past is being reworked for the future. Evident in the ICOFOM debates in Kyoto was the implication of time in studies that interrogate museological traditions and possible futures. As many of the articles in this issue will show, even when we decide to rupture with time in its linear form, exposing the Western tradition in the museum’s foundations, it is never easy to let go of some parts of the past that are paramount for our sense of continuity. The Kyoto Conference was a clear example that to change the future we need to first and foremost recognise the traditions that took us to the present, and then find a way to move on.

Novelty enters the museum in those moments when we realise that it is necessary to subvert tradition, turning to our anti-manuals of museology (Zavala, 2012), and letting go of the strict definitions and rules that don’t apply to immediate reality as it is presented to us. As Homi Bhabha notes, the newness of cultural practices and historical narratives enters the world through fragmentation and hybridity. This process demands the recognition of “in-between spaces” whose decentred subject is signified “in the nervous temporality of the transitional, or the emergent provisionality of the ‘present’” (1994, p. 216). The present, thus, is reinvented between tradition and innovation, and it is in the contradiction of tradition that museums, somehow, find a way to transform themselves toward the future.

This issue of *ICOFOM Study Series* is thus not about forecasting the future, nor is it about differentiating ourselves from the past. By addressing *the future of tradition in museology*, it deals with what can be created in the space in between tradition and the new, wherein lies the potential for innovation and improvisation that is part of the museum’s daily work and constitutes the experimental disposition of museology in the present.

Tradition and the sense of continuity

In a rhetorical approach, “tradition” could be understood as a set of techniques developed to enable the ancient orator, who spoke without a manuscript, to invent, organise, and recall the points and arguments of a speech and engage in communal debates (Yates, 1966; Fabian, 2002 [1983]). Tradition, in this perspective, is a discourse about the past that serves to give meaning to present experiences by creating a sense of continuity. In the past, “traditions” in museums was a term used to refer to popular cultures (Rivière & Cuisenier, 1972), and the notion of “traditional populations” is still commonly applied to indigenous peoples or African-descendants groups living in certain parts of the so-called contemporary world (Cunha & Almeida, 2009).

However, in museology the “traditional museum” is an expression commonly used to denote an obsolete model that no longer responds to the needs of present societies. Thus “tradition” in museology refers, in many cases, to Modernity¹. The traditional form of the museum, as an institution based on material artifacts that serves the interest of the modern State, is an important part of our inherited imaginaries and one that influences museological studies to this day. Museology was traditional in its essence, in its simplistic definition at the beginning of the 20th century as “the science of the organisation of the museum” (Augé, 1931, p.1048), until the development of its more reflexive expressions in the following decades.

As a *modern* institution, the museum was perceived more recently by museology as “an act of violence, a rupture with traditions” in certain societies where *time* was not defined accordingly to the Eurocentric logic materialised in museum collections (Konaré, 1987, p.151). Historical studies have exposed Modernity in museums and cultural heritage, along with its colonial consequences in different parts of the world (Poulot, 1998; Pearce, 2010; Mairesse, 2011), which has resulted in the development of a critical theory. Recent studies have criticised coloniality in the museological tradition (Brulon Soares & Leshchenko, 2018) and discussed the different forms of subverting and overcoming our colonial past, as we see in the studies presented by Bertin and Graff in this issue and also in Mellado & Andrade’s analysis of a “mestizo museology”.

As some of the contributors to this issue will show, reflexive museology and critical theory are fundamental to the decolonisation of this academic discipline. In the analysis of National museums in young states of the Pacific, Marion Bertin demonstrates how the museum, as a Western heritage, has adapted in these societies, involving communities and indigenous groups in the representation of the Nation. Bertin argues that museums in the Pacific

1. Modernity here understood as the consolidation of colonial empires in Europe and its consequences, but also the subjugation of peoples and cultures in their fights for liberation, since their histories may be narrated mainly through colonial discourses produced by those in power (Mignolo, 1995).

Introduction

islands, a painful heritage from colonial times, can be reinterpreted as a useful tradition working as a political instrument for reshaping the future. As an instrument for political affirmation and cultural representation, museums in the Pacific islands are now subverted in a postcolonial interpretation of their traditional practices, by involving community members in the conservation of collections and in the transmission of cultural heritage. By connecting with an ancient heritage materialised in pre-colonial collections acquired by Westerners, these museums are redefined in the present as spaces for the negotiation of references from the past.

A similar appropriation of the museum device is described by Julie Graff in her analysis of the exhibition *Öndia'tahterendih, oubliées ou disparues: Akonessen, Zitya, Marie et les autres (Forgotten or Missing)*, presented at the Musée de la Civilisation du Québec in 2018 and curated by Sylvie Paré. The exhibition deals with Indigenous feminicide in Canada by presenting the works of 10 artists honouring murdered Indigenous women, seeking to emotionally engage the audience and at the same time raising political awareness on a sensitive and commonly forgotten topic in museums. This example of an exhibition that denounces violence against Indigenous women by exposing the roots of colonialism through art bluntly shows how museums can be used to question tradition and to expose the past in order to transform the future.

Distancing themselves from the traditional interpretation of the colonial past in anti-colonial approaches, these studies attempt to prove that tradition is an organic part of the present and may be reshaped by museums for the benefit of victimised societies and groups. Indeed, this may indicate to the reader how much museological thinking has been transformed since earlier generations of ICOFOM thinkers and critics of colonialism, who perceived the museum as “the sanction of an open breach, the consequence of a disaggregation of social traditional structures” (1987, p. 151), in the words of Malian politician Alpha Omar Konaré, an important name in our tradition.

While some approaches to colonialism may propose a drastic rupture, others will envisage the possibility of hybridity between structures from the past and elements of change in the present. Leonardo Mellado and Pablo Andrade propose that theoretical framing and the definition of museology itself are part of a heritage that has proven to be mixed, hybrid or *mestizo* from a postcolonial perspective. The authors propose the concept of a “mestizo museology” based on a critical reflection of the Museo Histórico Nacional of Chile and its 2018 exhibition *Museo Mestizo: Fundamentos para el cambio de guión*. This mestizo character of a postcolonial museology refers to a conceptual and dynamic patchwork that allows the recognition and validation of diverse theoretical sources and methodological frames.

In the present of mestizo museology, past and future are mixed up and entangled in the reinterpretation of basic museum practices and procedures. Traditional functions of the museum, such as collecting, curating and exhibiting, are exer-

Introduction

cised in a new light and for new goals. Based on this example, we can deepen our reflection on the different senses of tradition and *traditionalism*. By distancing itself from traditionalism, the museum may become mestizo by including new subjects to legitimise their cultural heritage – such as indigenous heritage, the heritage of African diaspora, or the heritage of the peasant. Mellado & Andrade call attention to the fact that the “mestizo” is not commonly represented (or celebrated) in official memory. Hence, the need of a new configuration of the museum as the battlefield for new identities and for the undefined, mixed identities that are not materialised in their collections.

In her own interpretation of a mixed museology, Graff argues that the process of decolonising the museum cannot be accomplished without the work of Indigenous intellectuals and practitioners – a conception that is still not a tradition for institutions that reproduce exclusions along with the coloniality of power (Quijano, 2000), even when they speak of “decolonisation” from a Eurocentric point of view. As these authors will show, there is no transition into the future without the friction between past and present, which involves the recognition of tradition as an important part of museological heritage.

In the past few decades, from the most critical interpretations of the museum, museology has developed as a new reflexive tradition expressed in ICOFOM's publications and in the conception of a *theory of museology*. François Mairesse, in his introduction to this issue, interprets the collection of practices, representations, expressions and knowledges that constitute museology as an intangible heritage which is transmitted through generations of thinkers, beyond what is organised in published texts and manuals. He argues that museology has transmitted a methodological corpus that, over time, has produced the sense of a coherent academic discipline with shared values and particular challenges for the future.

The authors in this issue – as well as its editor – have learned to articulate their museological thinking by taking on the intangible heritage that was entrusted to them from past generations. ICOFOM was born in the late 1970s as a reflexive committee questioning the basis of museum knowledge produced within the ICOM community. Today, after a few generations of theorists and researchers have left their legacy, we may look back to their work to find some wisdom. Looking into their texts and past reflections, the main lesson to be learned might be the realisation that critical thinking involves questioning the foundations of any acquired knowledge. But such a reflexive lesson needs time to be learned and to generate a tradition of its own. This issue of *ICOFOM Study Series* is a testimony to a new generation of thinkers who have learned the metamuseological lesson of questioning their own heritage and subverting tradition to create a museology of their own.

Ruptures and change: the sense of novelty

Since the first wave of novelty in museological tradition, the movement of Nouvelle Muséologie in the 1970s and 1980s, museology has embraced a critical approach to the museum in its Eurocentric form inherited from the 19th century (Varine, 2017). This declared breach with the “traditional museum” allowed the recognition of new experiences that had in common an openness to cultural difference and social participation with no precedents in the history of museology.

New museology, as an international movement that was going to be absorbed as a *new tradition* to museology, or “a return to the basis of museology” (Devalleés, 1992), established an interpretation of time by dividing the history of this recent discipline between the *old* and the *new* based on a radical transformation in museum practices and ideologies. “Muséologie (nouvelle)”, as conceived by André Desvallées and appropriated by other reflexive thinkers, proposed a rupture with tradition in a world that was being redesigned as “post-colonial” or “post-modern” – the newly hegemonic terms that were then spreading in social sciences.

Dealing with the multiplication of cultural differences related to a global crisis of values that followed the decline of modern utopias and the processes of decolonisation, new museology was born as a promise to rupture with the European universal narrative of progress and civilisation. Nevertheless, it still narrated the world of museums in terms of “new” and “old” practices, and it applied to museology the geopolitical division between developed and underdeveloped countries. As the Declaration of Quebec from 1984 would state: “new museology [...] is first and foremost concerned with the *development of populations*, reflecting the modern *principles that have driven their evolution*, while simultaneously associating them to projects of the future...” (italics mine). As we can see, the assistentialist attitude towards community-based museums was explicitly inspired by the evolutionist principle that defined development as the goal to be achieved by underdeveloped populations. In some contexts, such as South America, new museology and ecomuseology would transpose a hierarchy of power based on the centrality of the State to some experimental practices outside of the scope of traditional museology – in the periphery of the established museum field.

By applying the developmentalist logic of nation-states to the context of museums in the global South, new museology stressed the division between First, Second and Third worlds that was established between the 1950s and 1975 when a new (hierarchical) global order was emerging (Pletsch, 1981; Mignolo, 1995). Thus, the discourse of decolonisation in museology was not divorced from the reproduction of the capitalist structure of power based on the unequal distribution of resources, keeping the old designation of the First World as “purely modern, a haven of science and utilitarian decision making, technological, efficient, democratic, free” (Pletsch, 1981, p.574).

Introduction

What new methodology to use to better reflect on the museum and its plural expressions in the 21st century? For Olivia Guiragossian in this issue, the future of museology relies on the future of research on museums and on the development of new instruments for observing museums in changing societies. The author's focus of analysis is museum observations themselves and the methods used to observe different forms and expressions under this *traditional* label. One of the first challenges for the observation of museums and the production of big data is the very definition of the museum in operational terms – as the author will point out.

Even though, in its roots, new museology was not a deliberate statement against “old” practices and theories, in some circles it was interpreted as a rupture with the modern structure of the museum – notably, with its most traditional form, as a building with material collections. As a result, it stressed the binary opposition between a visitor-oriented museum and a museum mainly concerned with the preservation of collections. This artificial breach between new and old would produce a sense of novelty in practices that considered the public as the museum-driven force while it reiterated the imaginary of an outdated museology. Several articles in this issue question the binary discourse that produces artificial oppositions in museological knowledge. In her rhetorical analysis, Elizabeth Weiser argues that the traditional dichotomy between visitor and object that is inscribed in the current ICOM museum definition has become obsolete in some recent approaches, which is clear in the textual analysis of the new definition of the museum proposed by ICOM to its General Assembly in 2019. Distancing herself from a dichotomy between “tradition” and “modernity”, “old” and “new”, Weiser prefers to critically consider the place of the museum within current museology in a more nuanced and broader sense.

Other investigations consider the importance of studies on material culture and the museum object as part of museology's heritage. In fact, studies on the museum object have been one of the central points of museological heritage until recently. Analyses such as the one presented by Nina Robbins in this issue emphasise the need for further research into this dimension of museological studies. Robbins proposes the concept of “object energy” to describe the written information surrounding a specific object in a museum.

In a parallel approach, Fabien Van Geert proposes a renewal of museological research considering geoheritage – geological heritage in its diversity. The author notes the theoretical challenges for museology regarding the *in situ* and *ex situ* preservation of geological heritage in France. Van Geert's article is valuable for calling attention to the lack of studies and publications on the topic of geoheritage in the main museological platforms and journals, a fact contrasted with the quantitative importance of this heritage in museums' reserves. One of the aspects pointed out in his analysis refers to the relation between theory and the fostering of new practices in a museological sense (involving both museums with traditional *ex situ* collections as well as geological heritage preserved *in situ*).

Introduction

As we look back to the “new” interpretations of museology that are now a part of our tradition, we cannot ignore the different forces that dispute the main foci in museological studies and discourses on the museum. The articles here presented help us to raise some questions about the future, considering that time is constantly reinventing itself. What are the traditions we want to keep and entrust to our future practices and reflections? What parts of the past should we hold on to and what parts are we ready to let go? These are questions that depend on the “breakdown of temporality” – as Bhabha describes it – in order to be answered, and they demand the recognition of museology as a discipline that operates in the in-between spaces that connect the *old* and the *new*, where traditions can be renegotiated before being transmitted to future generations.

Transitioning into the future – once again

Knowledge is always made of mixed, heterogeneous and even contradictory discourses, and in any given group or community, the affirmation of authority over knowledge imposes the separation between tradition and innovation, the legitimation of some established and stable references in their new altered configurations. After the heated debates in the Kyoto General Conference of 2019, it is not risky to predict that museology is in the verge of reinventing its traditions once again in the 21st century.

Museums today are facing new and unpredictable challenges that have set the tone for a more critical and experimental museology, whose tradition is being renegotiated while we reconsider our affiliations to the past. Far from the wish to forecast the future of museology, ICOFOM has intended, in its symposiums and publications, to map the different approaches to museological thinking that constitute our present. The anticipation of change in the museum world marked by the expansion of neo-liberal values and economic crises has been a constant concern, as expressed in the committee’s debates a few years ago on the new trends in museology (Mairesse, 2015) – some of those trends already outdated as I write this introduction.

More than in any recent past, today we live a time of great uncertainty for museums and for museological reflections. This issue is part of a history of publications being launched in the middle of the COVID-19 pandemic, when most cultural institutions in the world are closed to the public and some effects of a long-term economic crisis are already haunting the museum field, with mass layoffs in some central institutions and cuts in salaries of the most vulnerable museum professionals. While the future of museums has been relegated to cyberspace – as a trend of the current pandemic discourse – this issue of ISS does not deal with our predicted virtual future. Most contributors to this publication have chosen to discuss the political implications of change related to the recent claims for social representations that are posing new issues for museums and for the interpretation of cultural heritage.

Introduction

But the current pandemic actually evinced some of the symptoms of a global transformation in the cultural, political and economic spheres that has been brewing long before the spread of coronavirus. While urban centres in the world, from Paris to Rio de Janeiro, deal with the appearance of “visible minorities” and the plurality of ways of living in society (Bancel et al, 2010, p. 10), cultural democracy as an ideal is being defied by the fragmentation of public space and the proliferation of differences and inequalities. Museums have to deal with an urgent crisis of representation caused by non-linear and ambiguous heritages and the discourse of decolonisation, including claims for the queerisation of their collections and practices, while still adapting to accelerated economic changes that lead to the precarity of work in the whole cultural sector.

Before the precipice of a new museum crisis, some questions can be left to the future of museology: how can our cultural institutions cope with the new economic reality and still be relevant for societies in the future? How can museums transition into the web and still find resources without a physical audience? Will museums still have the means and the staff to keep their material collections in expensive reserves while communicating and reaching new audiences online? For museums in every corner of the world, the current matters related to the economy of culture trigger an urgent debate on the redefinition of priorities. It is possible that museology, as the discipline that deals with values behind the museum institution, as Robbins suggests, has never been more valuable for the future of museums – a future that might depend on the traditions we decide to transmit right now.

While I write this introduction the very notion of what is *modern* and what is *traditional* is drastically changing. Advancing into the future, museums might need to reinvent themselves in societies where time is being re-written and re-presented in new forms through the manipulation of social facts, as part of a new political agenda for the 21st century. In her article in this issue, Luciana Menezes de Carvalho addresses the role of tradition in the “post-truth” era when the past is being re-negotiated for political reasons in the present. As an important part of modern tradition, museums are being challenged by negationist discourses that deny science and diminish the role of central institutions for the functioning of democratic societies. The new configuration of neo-liberal nation-states and their political power invents new traditions, disseminated through social media as the promise of a future that needs neither science nor scientists to exist – a reality that the COVID-19 pandemics are already calling into serious question.

Critical thinking does not involve denying the past. On the contrary, it depends on looking at our traditions and recognising their presence in a critical way. As Carvalho states in her work, science is politically defined, and museology has defined itself as a scientific discipline based on a tradition of research and accumulated knowledge that is maintained by its actors in the present – as the beneficiaries of this intangible heritage. Part of museological critical thinking

Introduction

today is the very recognition of museology as a political arena where tradition is negotiated and transformed.

Some of the contributors to this issue, looking at museology from the peripheries of the global North – the traditional locus of knowledge production – have taken advantage of the breaches in tradition to propose innovative interpretations of current problems. Experimental museology, as explored by Melissa Aguilar Rojas in her article, encompasses the appropriation of museographic spaces with new practical expressions based on the sensory experience of visitors. The relation between theoretical museology and a practical method for experimental approaches to the museum is at the centre of Rojas' concerns. Focusing on the Latin American context, she emphasises how critical thinking associated with the use of technology may create opportunities “to hack the regular circuit of information”. *Hacking* the museum, experimenting with it in different forms and in new social connections, may be an innovative way to recreate tradition while expanding its alternatives for the future.

One of the central points in Rojas' article is the fact that experimental museology exists beyond the museum – a statement that could be corroborated by several theorists in our tradition. In a different approach, Scarlet R. Galindo Monteagudo proposes an interpretation of museology through the lenses of Bruno Latour's Actor Network Theory (ANT) and symmetric sociology to demonstrate how the microanalysis of the museum may take into consideration the agency produced by humans and non-humans beyond its immediate physical reality. These studies will show, for instance, how museums exercise their role in societies, how they communicate to their audiences by creating bonds and producing social engagement.

In light of new shared values in present-day societies, one can assume that a museum is a relational place, locally based and dependent on social participation, possibly defined as postcolonial and postnational, not subjected to Eurocentric constructions – as Mellado & Andrade propose in their analysis. But this somewhat utopian ideal of a democratising and decolonised institution may reveal its contradictions in the present. Even if museums are postcolonial and postnational in principle, we cannot ignore the importance of the State in securing their survival in times of economic uncertainties and political crisis. In most countries in the world, South and North, a great part of museum collections is a permanent part of the national heritage kept by the State since early Modernity.

The current existence of museums is greatly dependent on the ways we transmit cultural heritage today, a process that is related to values of the present, but that could also determine the future of museums. In times of uncertainties that proliferate in the cultural field, one can still ask: how can museums be updated towards a dynamic cultural world without being complacent with a cultural market that enhances social inequalities and the unequal distribution of heritage? How to guarantee the transmission of cultural heritage to all in

Introduction

a world where culture has a price and not everyone can pay for it? In other words, how can museums and museology evolve towards a future, without contradicting the traditions and commitments to society that define them in the present?

The reflections gathered in the following pages may help us to think of creative solutions for future museums and museologies. One possible alternative is to find ways to rupture with the past while still securing its transmission to future generations who will think on it and produce new interpretations of their own traditions made of their own conception of time. Museums, thus, should be the expression of both tradition and transmission, by exhibiting the tensions behind the different interpretations of the past that materialise a future susceptible of being changed, contested, re-written in the present. It is in the space in between tradition and transmission that the past can be reinvented to create a better future.

References

- Augé, P. (Dir.). (1931). *Larousse du XXe siècle*. v. 4. Paris : Librairie Larousse, p.1048.
- Bancel, N., Bernault, F., Blanchard, P., Boubeker, A., Mbembe, A., & Vergès, F. (2010). Introduction : De la fracture coloniale aux ruptures postcoloniales. In Achille Mbembe et al., *Ruptures postcoloniales*. La Découverte, Cahiers libres, 2010, p. 9-34.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- Brulon Soares, B., & Leshchenko, A. (2018). Museology in Colonial Context: A Call for Decolonisation of Museum Theory. *ICOFOM Study Series*, 46, 61-79.
- Cunha, M., & Almeida, M. W. B. (2009) Populações tradicionais e conservação ambiental. In M. Cunha (Ed.), *Cultura com aspás e outros ensaios* (pp. 277-300). São Paulo: Cosac Naify.
- Déclaration de Québec (1984). *Principes de base d'une nouvelle muséologie*, Adoptée par le 1^{er} Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie, Québec, le 12 octobre, 1984. Retrieved April 18, 2020 from http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198402504.pdf
- Desvallées, A. (1992). Présentation. In A. Desvallées, M.-O. de Bary, F. Wasserman (1992), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. (pp. 15-39). Macon et Savigny-le-Temple, W et Mnes, t.I.
- Fabian, J. (2002 [1983]). *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Konaré, A. O. (1987). L'idée du musée. *ICOFOM Study Series*, 12, 151-155.

Introduction

- Mairesse, F. (2015). New trends in museology, *ICOFOM Study Series*, 43a, 13-15.
- Mairesse, F. (2011). Musée. In A. Desvallées & F. Mairesse (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 271-288). Paris: Armand Colin.
- Mignolo, W. D. (1995). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Chilena de Literatura*, 47, 91-114.
- Pearce, S. (2010). The collecting process and the founding of museums in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries. In S. Pettersson, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkiö, & A. Weij (Ed.), *Encouraging collections mobility. A way forward for museums in Europe* (p.12-33). Kaivokatu: Finnish National Gallery.
- Pletsch, C. E. (1981). The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, Circa 1950-1975. *Comparative Studies in Society and History*, 23(4), 565-590. Retrieved April 18, 2020 from www.jstor.org/stable/178394
- Poulot, D. (Dir.). (1998). *Patrimoine et modernité*. Paris : L'Harmattan.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580.
- Rivière, G. H., & Cuisenier, J. (1972). Le musée des arts et traditions populaires, Paris. *Museum International*, XXIV(3), 181-184.
- Rússio, W. (1989). Muséologie et futurologie : esquisse d'idées. *ICOFOM Study Series*, 16, 219-226.
- Smeds, K. (2019). Introduction. In K. Smeds (Ed.), *The future of tradition in museology*. Materials for a discussion. Paris: ICOFOM/ICOM.
- Sofka, V. (Ed.). (1989). Forecasting - a museological tool? Museology and futurology / La prospective - un outil muséologique? Muséologie et futurologie. Preprints to the ICOFOM Symposium in The Hague, The Netherlands. *ICOFOM Study Series*, 16.
- Varine, H. de (2017). *L'écomusée singulier et pluriel*. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris : L'Harmattan.
- Yates, F. A. (1966). *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zavala, L. (2012). *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México: UAM/INAH/Conaculta.

PAPERS

ARTICLES

ARTÍCULOS

Museología Experimental. Hacia un método práctico

Melissa Aguilar Rojas

UNAM, Ciudad de México, México

RESUMEN

El texto incentiva la investigación e implementación de prácticas museológicas experimentales con un enfoque enactivo, con el objetivo de facilitar experiencias significativas en los visitantes del museo. Se analizan aspectos que justifican la necesidad de despertar agencia en la persona visitante desde la apropiación tecnológica y el pensamiento crítico, especialmente en el contexto latinoamericano.

Palabras clave: museología experimental, tecnología, agencia, asimilación, visitantes.

ABSTRACT

Experimental museology. Towards a practical methodology.

The text promotes the research and implementation of experimental and practical museological practices with an enactive approach aiming to foster significant experiences in the museum visitors. An analysis of key aspects to justify the need to awake agency in the visitor is presented using technological appropriation and critical thinking focused in the Latinamerican context.

Keywords: experimental museology, technology, agency, assimilation, visitors.



En esta nueva década, la especie humana se encuentra en un momento drástico de reconfiguración para garantizar la calidad de vida ante las crisis políticas, ambientales y culturales que nos retan. El museo, como elemento clave de la sociedad, no se escapa de la adaptación para su supervivencia. ¿Cómo sobrevive el museo en su carácter de institución actualmente? (Aguilar, 2019, p.16) Dentro de las múltiples respuestas a este cuestionamiento, resaltaremos a lo largo del texto la necesidad por retomar una museología experimental, a sabiendas de que han habido múltiples propuestas de experimentación de diversas naturalezas hace bastante tiempo.

Quizás uno de los ejemplos más dinámicos para la memoria de la museología es la creación de la *documenta*. Esta bienal, surgió como iniciativa de Arnold Bode para mostrar el arte considerado como degenerado y por tanto ilegal por el régimen nazi durante la segunda guerra mundial. Las obras confiscadas y posteriormente liberadas, “obras renegadas, fugitivas”, formaron parte de la primera *documenta* en el año 1955 en la ciudad de Kassel, Alemania, donde se continúa celebrando hoy día.

La variedad de piezas, la aparente discrepancia temática, temporal, justificada como un acto político desde el arte, se traduce en una experimentación activa en el espacio museográfico. Con cada edición, *documenta* trae nuevas propuestas artísticas relevantes no sólo por las obras en sí mismas, sino por sus formatos de montaje y puntos de vista curatoriales.

Cada documenta adquiere su carácter de las ideas y conceptos de su director artístico, y por ello es no solamente un forum para las tendencias actuales en el arte contemporáneo, pero también un lugar donde se prueban conceptos innovadores y marcan estándares expositivos. (documenta gGmbH, 2020)¹



En el caso de Latinoamérica, ¿cómo son estas prácticas museológicas experimentales? ¿Qué otras estrategias pueden funcionar y bajo cuales enfoques que lleven a la innovación?

Los siguientes párrafos tienen como objetivo describir un enfoque experimental, proponer actividades para probar dicho enfoque y presentar ejemplos que se

1. T. M. Aguilar 2020

acercan al modelo que se intenta desarrollar, como parte de la investigación de la autora sobre inmersividad¹, arte y tecnología.

Para promover un enfoque enactivo a la exposición y hacia la asimilación no convencional – es decir, una asimilación que se desliga del modelo mental usual (Piaget, 1952) – como una técnica de museología experimental, es necesario interferir y hackear el circuito regular de información. Añadir cambio y variaciones al sendero cognitivo de los visitantes a través de diferentes técnicas aplicadas en el espacio expositivo. Pero antes de entrar en el desarrollo de esta idea es primordial conocer de dónde proviene este enfoque enactivo, cuáles de sus elementos se consideran aplicables a esta propuesta y por qué puede ser la enacción una estrategia provechosa para la experiencia de quien visita el museo.

Enacción significa hacer emerger, hacer existir, “situar la cognición como acción corporizada” (Varela, Thompson & Rosch, 1992) dependiendo del individuo en un entorno determinado. Desde los años 1990, personas de ciencia se esmeraron por desafiar las teorías cognitivas que estipulaban, a grandes rasgos, que el conocimiento o la aprehensión se daba únicamente en el cerebro. Al contrario, la enacción propone una manera alternativa de conocer, donde los comportamientos son antecendidos y condicionados por el entorno.

El uso del concepto y la palabra enactivo o enactiva en esta propuesta se nutre desde tres análisis de distintos autores y disciplinas. Primero, desde la investigación sobre Museología Enactiva de Daniel Schmitt y Olivier Aubert, en los textos “Por una aproximación enactiva en la museología (2015)”² y “REMIND: una metodología para comprender la micro-dinámica de la experiencia de los visitantes de los museos”³ (Schmitt & Aubert. 2017).

La investigación de Schmitt y Aubert, presenta una de las primeras aplicaciones del acercamiento enactivo en el campo de la museología. Esta referencia conduce a la raíz teórica de la enacción en las ideas propuestas por Varela, Thompson y Rosch (1992), pertenecientes al campo de las ciencias cognitivas y a los sistemas robóticos. El tercer análisis es desde el trabajo de Ezequiel A. Di Paolo en psicología, titulado “El enfoque enactivo: bocetos teóricos de la célula a la sociedad” (2013). El autor coincide con Schmitt y Aubert en el planteamiento que califica todo comportamiento como un fenómeno relacional que antecede a cualquier acción o movimiento del cuerpo. “No se piensa al mundo como condición previa para una acción efectiva” (Di Paolo, 2013). La cognición no sucede solamente en el cerebro, sino que se da en todo el cuerpo y se condiciona por el entorno.

1. Lo inmersivo se refiere a estar dentro de algo, sumergirse, rodearse. Es por ello que se argumenta que la realidad física es de por sí inmersiva: nos rodea, nos contiene, estamos en ella aún cuando nuestros pensamientos estén en otras realidades (digitales, mentales, etc.) y es a través de la interacción que nos conectamos a ella. (Aguilar, 2019)

2. Trad. Por M. Aguilar 2020.

3. Trad. Por M. Aguilar 2020.

Tomamos en cuenta aquí una visión en la que el museo se constituye como sistema abierto (Varela & Maturana, 1994), en el que existen mecanismos internos y externos que le modifican y mantienen. El museo depende de sus visitantes para mantenerse, los cuales pueden considerarse factores externos que permiten el funcionamiento del sistema museal. Es necesario comprender la relación de los visitantes con la versión de realidad que perciben durante la visita.

A continuación, se explica lo que destacamos de las tres investigaciones para ubicar el contexto del enfoque enactivo en esta investigación y en una posible derivación de la Museología Experimental.

Desde las investigaciones de Varela, Thompson y Rosch (1992)

La cognición, en su sentido más abarcador, consiste en la enactuación de un mundo – en hacer emerger un mundo- mediante una historia viable de acoplamiento estructural. (1992, p.238)

”

Cada exposición es la emergencia de un mundo. Este mundo enactuado o creado artificialmente está conformado, a grandes rasgos, por los objetos de arte y la línea narrativa perfilada por la curaduría, que la institución elabora. Una vez la exposición se abre al público, los visitantes también se convierten en actores y actrices que habitan y aportan al mundo mediante sus interacciones en la exposición. Dentro de esta propuesta nos interesan las Historias viables de acoplamiento estructural (H.V.A.E.) (Varela, Thompson, Rosch, 1992) de los visitantes, creando una enactuación de mundo dinámica, cambiante, temporal y por tanto experimental.

Las historias viables de acoplamiento estructural tienen la característica de ser proscriptivas, es decir, toda acción que se realice por el sistema se permite si mantiene la integridad del sistema, su esencia o su linaje.

Tomamos en cuenta que, en la investigación de Varela y compañeros, el concepto de inteligencia se redefine; deja de ser la capacidad para resolver un problema y se transforma en la capacidad de ingresar en un mundo compartido de significación (1992 p.240). En el caso de esta propuesta metodológica, el contexto inicial es la exposición de arte, que se vuelve el mundo compartido (enactuado) de significación mediante la implementación o fabricación de artefactos cognitivos inteligentes (Varela, Thompson, Rosch, 1992) también llamados dispositivos, por parte de los visitantes. La fabricación de artefactos en el contexto de un taller o actividad de sala vendría a ser parte del proceso de enactuación de mundos mediante las H.V.A.C. de cada visitante y la inteligencia residiría en la integración de visiones individuales de los visitantes en un mundo compartido de significación (visión institucional y visión de los visitantes).

La mediación es clave para mantener la integridad del sistema y garantizar la enacción con actividades proscriptivas. Es por ello que se propone una metodología que la garantice en la segunda parte del texto.

Desde la investigación sobre Museología Enactiva de Daniel Schmitt (2016)

La museología estudia una relación específica entre el hombre y la realidad, caracterizada como una documentación de lo real para la aprehensión directa desde lo sensible. Esta relación operativa, se apoya sobre fragmentos de la realidad, en cosas (objetos) reales, y en situaciones comunicativas a través de la intención de los visitantes.¹

(D. Schmitt, 2016, p 107)

”

Aquí vemos como la función de los museos incluye mostrar historias vinculantes con ciertas situaciones sociales de importancia para la colectividad. Al mostrarnos fragmentos de la realidad, contribuyen al despertar de las personas y a generar conciencia respecto al discurso que se exponga.

La investigación de Schmitt propone una comprensión profunda del comportamiento de los visitantes y anota un problema que pretendemos solventar: muchos han sido los estudios de visitantes realizados desde una observación “formal”, normalmente utilizando herramientas de evaluación como cuestionarios antes y después de la visita. Pero esto no es suficiente para definir si la experiencia fue significativa. Una aproximación enactiva, al contrario, se interesa en investigar cómo la dinámica del cuerpo y la cognición del visitante en el espacio expositivo se pueden comprender por medios más dinámicos y precisos. Esto obedece a la premisa destacada por Schmitt de que un comportamiento es anterior a cualquier movimiento relativo del cuerpo en el espacio donde el investigador tiende a hacer una descripción. (Schmitt, 2016, p. 48)².

Desde “El enfoque enactivo: bocetos teóricos de la célula a la sociedad” por Ezequiel A. Di Paolo

El autor enumera los conceptos relevantes para esta investigación y que justifican al enactivismo como un enfoque válido para la museología experimental: autonomía (del visitante, en este caso), la búsqueda de sentido (experiencia significativa en el museo), la corporarización (asimilación de información desde el cuerpo), emergencia y experiencia (estos dos últimos aún más enfocados en la participación creativa de los visitantes). (Di Paolo, 2013, p.2).

1. Trad. M. Aguilar

2. Trad. Por M. Aguilar 2020

Destaca la *participación activa en el mundo* (Di Paolo, 2013 p.2); la cual en esta propuesta se aplica a las dinámicas colaborativas de creación que se explican más adelante. Así como la búsqueda de sentido definida como la *interacción significativa y sujeta a normas entre el agente y su mundo* (Di Paolo, 2013 p.5); equivalente en este trabajo a la incorporación de las versiones individuales de los visitantes a la narrativa principal generada por la institución.

Una vez que hemos situado un poco a los lectores en la necesidad del enfoque enactivo para esta propuesta, continuaremos profundizando en la museología experimental propiamente. Las aportaciones de Bruno B. Soares, son clave para guiar hacia las características propuestas en relación a la enacción y a una experiencia significativa en los visitantes del museo.

Museología Experimental

La experimentación es la palabra clave para la investigación del museo a partir de la sociabilidad de lo museal o envisionando la agencia de ese dispositivo. (Brulon Soares, 2017.)

”

La cita anterior contiene dos relaciones importantes para la museología experimental: la parte social y la relación que implica agencia. Ambas relaciones, así como la temporalidad en que se proponen como bases para la experimentación, corresponden con características de prácticas museológicas pertenecientes a la Nueva Museología. Como recuerda Galindo Monteagudo (2019):

(...) no olvidar todo aquello que la Nueva Museología forjó, este interés en el público asistente que desde los años sesenta intenta hacer del museo un lugar para todos y que comenzó con los estudios y la crítica al museo como espacio hegemónico de Bourdieu y Darbel (2003) y Adorno (1967).

”

Esta sociabilidad de lo museal es la transmisión de conocimientos al visitante sobre el museo, sus mecanismos y objetos. En el enfoque por una museología experimental, esta sociabilidad tiene que ver con las formas alternativas de compartir conocimiento en los museos.

¿Cómo son estas formas o prácticas alternativas para socializar efectivamente lo museal? Como primer supuesto, solo a través de la práctica y la observación en el espacio museográfico podríamos corroborar y definir dichas formas. Pero tomando en cuenta las tendencias sociales contemporáneas de interacciones humanas influenciadas por las crecientes tecnologías de la información, pode-

mos proponer ciertas características para las prácticas museológicas experimentales, las cuales se detallan a continuación.

Tipo de Evaluación:

Medidas o evaluadas con métodos cualitativos en los que la visión subjetiva de los visitantes se ponga en alto valor. Tomando en cuenta que la visita al museo será distinta para cada persona según su historia personal, una evaluación que deje bastante espacio para la opinión podría revelar resultados inusuales y provechosos para las nuevas prácticas museológicas. Esta evaluación, destacaría las emociones del visitante con el fin de conocerle más íntimamente y valorar la importancia de la visita al museo en su vida.

Relevancia de los visitantes:

Los visitantes son imprescindibles porque que nos interesa demostrar que son un elemento esencial para completar el circuito de una exposición. Esta propuesta busca vincular con visitantes de manera activa, prefiriendo un grupo reducido de visitantes con disposición a participar en un taller para lograr una experiencia significativa trascendental. No interesa aumentar la visitación al museo. Se prefiere la calidad ante la cantidad. Si bien esta propuesta es orientada a la experiencia del visitante, los objetos mostrados en el museo son, en segundo orden, fundamentales para el desarrollo de la propuesta práctica que se detallara más adelante.

Documentación-Registro:

Es fundamental generar un registro multimedia de la experiencia en todas las etapas del proceso. Esta propuesta es una investigación en las artes, basada en la definición de Borgdorff (2010):

Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de, la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las

artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.

”

Así, para la generación de conocimiento en las artes será imprescindible que se documente con variados formatos el proceso de asimilación no convencional de los visitantes. Para esto, debe haber una comunicación clara entre el personal que facilite la práctica, y los visitantes, así como el personal institucional (en el caso de que el personal que facilita sea externo al museo). Dentro de los registros, el registro verbal de la narrativa del visitante es muy valioso para una evaluación durante y a posteriori. Además, la conformación de un archivo como registro investigativo que valide el proceso es uno de los fines de esta propuesta metodológica.

Mutabilidad y adaptabilidad:

La experimentación se caracteriza precisamente por la imposibilidad de establecer un método estricto no modificable. Esta propuesta, si bien presenta ejemplos internacionales, deberá ser posible de adecuar a cualquier contexto, especialmente el latinoamericano. Es necesario reconocer la multiplicidad de contextos y poner énfasis en la localidad, singularidad y conocimientos autóctonos. Así, una práctica museológica experimental ideal tomaría en cuenta el acceso a tecnologías, el contexto diario del grupo de visitantes y, en cierta medida, el pasado histórico del museo.

Agencia en la Museología Experimental

La segunda relación importante para la museología experimental tiene que ver con la agencia del dispositivo; *el museo como un dispositivo social con agencia* (Brulon Soares, 2017). Como bien lo explica Brulon Soares, corresponde con el tercer principio de incertidumbre de Bruno Latour (2005, p.64): los objetos también tienen agencia.

Si las inequidades deben ser generadas, esto es prueba de que otros tipos de actores aparte de los sociales entran en juego.¹

”

Además, establece que el museo tiene una agencia sobre las experiencias humanas. Se pone énfasis en lo social del museo como una fuerza específica. Latour (2005, p.66) explica como las interacciones temporales, inmediatas o

1. “if inequalities have to be generated, this is proof that other types of actors than the social ones are coming into play.”

superficiales, se pueden convertir en interacciones de largo alcance, profundas, durables y significativas.

El potencial, tanto de la sociabilidad como de la agencia, residirá en la capacidad de crear experiencias significativas con fuerza social que nutran las realidades de los visitantes. Esta propuesta, busca que la agencia no sea solo implementada por el museo, sino que los visitantes comprendan que también tienen capacidad de agencia, justamente a través de la creación de dispositivos en actividades guiadas.

Una museología experimental animaría a los visitantes, a pensar en su posición personal respecto al tema expositivo. Por eso el interés de que fabriquen un objeto que propicie agencia, permitiéndoles deconstruir la exposición, crear y compartir su versión de realidad personal en paralelo a la narrativa que propone el museo.

Dicho objeto vendría a ser una especie de Artefacto cognitivo inteligente (Varela, Thompson y Rosch, 1992, p. 241). Sería ideal disolver las barreras entre la institución, los visitantes y los objetos, justamente a través del pensamiento crítico y la acción creativa, buscando alcanzar una horizontalidad. Antes de adentrarnos en el tema de fabricación de dispositivos es valioso analizar brevemente un par de ejemplos de tecnologías interactivas recientes.

Un ejemplo – quizás tecno utópico y alejado de la realidad Latinoamericana – que podría acercarse a las propuestas anteriormente descritas se encuentra en el área de Koto-ku, en Tokio, Japón. *Mori Building Digital Art Museum* (Museo de Arte Digital Edificio Mori), TeamLab Borderless, presenta una experiencia inmersiva con diferentes aplicaciones de realidad aumentada,¹ en distintas líneas narrativas, donde las obras interactivas digitales se interconectan e influyen entre sí, sincronizadas por medio de algoritmos generativos y reaccionando según la ubicación y número de visitantes. Cada persona que visite el museo, tendrá una experiencia distinta, única e irrepetible.

Esta es principalmente, una experiencia estética enfocada en el entretenimiento. Es decir, las temáticas buscan principalmente el goce estético, y el aprendizaje lúdico y participativo. Algunas de las salas ofrecen actividades educativas e interactivas. Nos enfocaremos en una de estas actividades.

1. Realidad aumentada y realidad virtual: El término realidad virtual, fue acuñado oficialmente en el año 1987 por Jaron Lanier, fundador del Visual Programming Lab, dándole nombre por fin al área de investigación que estudia la realidad virtual definida como la creación de un medio artificial donde ilusoriamente nos sentimos presentes. (Virtual Reality Society, 2016, vrs.org.uk). Más ampliamente, Virtual Reality Society, estipula: “La definición de realidad virtual, proviene, naturalmente, de las definiciones combinadas entre los vocablos “virtual” y “real”. “Virtual” significa “cercano” y “realidad” es lo que experimentamos como seres humanos. Así, el término realidad virtual, básicamente significa “cercano a la realidad”. Esto podría, por supuesto, significar cualquier cosa, pero usualmente se refiere a un tipo específico de emulación de realidad.” (Virtual Reality Society, 2016, vrs.org.uk). (Trad de M. Aguilar 2018)

En el área del *Bosque Atlético* (Athletic Forest), una de las salas adyacentes a la sala principal, ofrece un espacio con mesas y materiales de dibujo donde los visitantes pueden elegir una silueta que representa una criatura marina (varios tipos de peces, calamar, pulpo, tortuga, caballito de mar) para colorearla, escanearla y agregarla a la instalación digital interactiva (mural animado) proyectado en las paredes de la sala; una escena subacuática que se crea a partir de las colaboraciones de los visitantes y donde los dibujos se mueven según una secuencia pre programada.

La actividad promueve la participación colectiva. Según los diseñadores de la experiencia, se nutren habilidades de creatividad, poder de expresión, respeto a la diversidad, interés en la tecnología y consciencia espacial. Los visitantes tienen capacidad de decisión sobre el diseño de su ilustración. Sin embargo, no deciden sobre la forma o la secuencia de movimiento de la misma. No hay agencia, en ese sentido y ello se ve limitado por la tecnología utilizada. Es decir, el poder de decisión de los visitantes termina cuando entra en juego el dispositivo computacional, y más específicamente, cuando la imagen física es digitalizada por el escaner.

Otra de las desventajas de esta aplicación es que no hay un mecanismo de evaluación *in situ* que archive la experiencia. Borderless tampoco ofrece un registro para los visitantes sobre la animación. Una vez depositada en el mar digital, no hay posibilidad de continuación de la experiencia en otra plataforma y teamLab Borderless se apropia con los derechos de autoría de las imágenes. Los visitantes dependen de sus registros personales con sus dispositivos móviles y únicamente se llevan sus dibujos a casa. ¿Puede esta ser catalogada como una experiencia educativa significativa si no hay más seguimiento de parte del personal que el escaneo de los dibujos y los pocos datos proporcionados en la hoja para el dibujo? Hay una clara diferencia entre participación y agencia. Este ejemplo es muestra de ello.

Un segundo ejemplo, esta vez aplicado en contexto Centroamericano, es el proyecto *Uramado: Tanukis Awake*, por la artista multimedia Julie S. Chheng. Fue presentado como parte de las actividades de la Noche en Blanco (*Nuit Blanche, Art City Tour*) en noviembre del 2019 a cargo de la Alianza Francesa en Costa Rica. Fue la primera vez que el proyecto se presentó en Latinoamérica y es de las primeras propuestas de realidad aumentada en espacios públicos que forma parte de una actividad cultural en el país.

Uramado: Tanukis Awake es una ruta de búsqueda del tesoro en realidad aumentada que cuenta la historia de los *Tanukis* (espíritus guardianes del bosque que se despiertan en la ciudad). Los *Tanukis* se ubican en diferentes lugares de un área delimitada, un tanto ocultos y son de distintos tamaños (Chheng, 2019). Los participantes deben ir encontrándolos con sus dispositivos móviles en una aplicación de descarga gratuita y respondiendo a las formuladas por los personajes animados. Ello revela rasgos de la personalidad del *Tanuki* y contribuye a asignar un *Tanuki* al participante como recompensa al completar la búsqueda.

La ruta ha sido activada en diferentes ubicaciones geográficas como Tokyo, Kyoto, Nueva York, Francia y más recientemente en Costa Rica.

El público fue invitado vía redes sociales y prensa a estar atentos a los animales escondidos en distintos rincones del Área Metropolitana costarricense y descargar la aplicación gratuita en sus dispositivos móviles.

El 21 de Noviembre del 2019, día de la celebración de la Noche en Blanco, Llegaron alrededor de setecientas personas a la sede de la Alianza Francesa. Recibieron la inducción sobre el uso de la aplicación móvil y las reglas del juego. Al completar la búsqueda, los participantes regresaban a la Alianza Francesa a recolectar la máscara correspondiente al *Tanuki* asignado. Los participantes del *Art City Tour*, también podían conocer sobre el juego en dos de los puntos de mayor afluencia (entradas principales del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo y de Museos del Banco Central), por medio de afiches informativos y de los guías del *Art City Tour*.

La dinámica, además de tener una formulación lúdica y colaborativa, permitía una apropiación del espacio público ciudadano y la generación de nuevas relaciones con el entorno. Simbólicamente, la máscara *Tanuki* personalizada asignada como recompensa al completar el juego funciona como un objeto que determina a su portador como guardián de la naturaleza; constituyéndose esta en una característica significativa y de gran importancia para todo el desarrollo del juego.

En el caso de *Uramado: Tanukis Awake*, los participantes de la experiencia no tienen una agencia sobre la tecnología; sin embargo, funciona como una opción para recorrer espacios expositivos experimentalmente e indirectamente influenciar en la percepción de las exposiciones del *Art City Tour*. Es decir, *Uramado* funciona como estrategia transmedia para vincular narrativas en diferentes espacios y es ejemplo de la cognición como acción corporizada.

Propuesta metodológica

En el inicio del texto propusimos una asimilación no convencional como herramienta de la museología experimental. El circuito de asimilación normal de los visitantes podría tornarse en una asimilación no convencional de la siguiente manera:

Una chispa de curiosidad atrapa la atención del sujeto; el sujeto encuentra una parte del objeto de atención; el sujeto se enlaza en una interacción con el objeto que llama su atención y lo revela por completo. Durante este proceso inicia una relación con el universo de precognición del sujeto.

O bien:

El sujeto colabora con otros como colectivo, es posible construir, recibir o conocer el objeto completo sólo a través de esta acción conjunta. Los universos de precognición y los bagajes de cada individuo contribuyen a la nueva

significación o valoración del objeto. Esta nueva información abre un abanico de posibilidades o ideas capaces de transformar las historias en la vida del sujeto, su percepción de realidad y, por tratarse de un grupo de personas, se conformará una comunidad temporal no condicionada. (Groys, 2014, p. 60-61).

Con esta idea general toda actividad propuesta sería inmersiva, multisensorial (involucrando al menos dos sentidos), lúdica y con dinámicas activas. Además, tendría que ser documentada y compartida en alguna forma digital como archivo e idealmente presentarse como una extensión de la narrativa generada por el museo como transmedia.

Actualmente se está organizando un piloto que cumpla estos requerimientos. La propuesta está vinculada a la obra denominada *Khipu*, de la artista chilena Constanza Piña Pardo (obra presentada en la más reciente edición del festival de arte y tecnología *Ars Electrónica*, con sede en Linz, Austria).

Khipu, es una instalación interactiva que recrea visual y técnicamente los objetos del mismo nombre que los antiguos Incas utilizaban para almacenar información. Estos dispositivos consistían en cuerdas con nudos de distintos tipos y colores para almacenar datos codificados. Son considerados instrumentos mnemotécnicos y computadores ancestrales. La obra de Pardo integra la tradición ancestral con nuevas tecnologías, mediante la sonificación del *Khipu* usando un circuito análogo.

La intención es generar una actividad con un grupo cautivo de visitantes idealmente durante uno o dos días completos. Primero habría una visita guiada a la exposición, la guía pondrá énfasis en aspectos clave de *Khipu* para ser analizados posteriormente.

Seguidamente habría un taller de creación donde los visitantes fabrican su propio dispositivo. Este dispositivo será algún objeto que permita ampliar la percepción de la instalación con otros sentidos. Los objetos fabricados podrían ser antenas, detectores de campo electromagnético (ampliación o variación por medio del sonido), objetos análogos que modifiquen la percepción visual de la instalación (lentes especiales, realidad aumentada), etc. Su fabricación deberá fomentar en los visitantes - ahora participantes - su capacidad de crear tecnologías que apoyen alguna interacción humano-objeto (en este caso el objeto de arte). Los objetos serán de bajo costo, accesibles y de código abierto. En el caso de herramientas digitales, se intentará en lo posible usar software libre.

Tras el taller se haría una segunda visita a la exposición para que los visitantes prueben sus objetos. Habría una evaluación de su experiencia, de cómo cambió antes y después de conocer la obra con los dispositivos. Se harían registros de estas narraciones tanto para ser evaluadas por facilitadores y como contenido para el archivo del proyecto.

A partir de la finalización del taller, se deja abierta la posibilidad de vinculación de visitantes con la experiencia por medio de la plataforma digital que las archiva. Esta plataforma sería alojada en un servidor en un router indepen-

dientes. El servidor y el router garantizarían acceso a los visitantes y el hecho no pertenecer a dominios privativos virtuales constituye una afirmación de la agencia tanto del museo como del proyecto en sí mismo. La extensión del proyecto en el mundo virtual es también correspondiente con la práctica museológica experimental.

Conclusiones

Este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla. (...) Coordinar ambos ejes de varios de tales discursos supone una carga enorme. Y aquí debe considerarse, aunque no sea más que para contrarrestarla, la cautela tradicionalista respecto al modo horizontal de trabajar: que las nuevas conexiones discursivas puedan difuminar los viejos recuerdos disciplinarios. (Foster, 1996, p. 270)

”

En este caso a la lista incluiría también a los museólogos en un afán por trabajar horizontalmente con los visitantes del museo. Se reitera la importancia del museo como institución no solo para el entretenimiento, sino como medio para la concientización de realidades político-sociales y como potencial contenedor para despertar a la acción desde la creatividad. La museología experimental, buscaría contribuir de manera real y práctica con la sociedad y esa horizontalidad implica la apertura transdisciplinar, la disolución de jerarquías institución-artista-visitante; es decir, la deconstrucción del aparato museal tradicional.

La búsqueda de nuevas conexiones o prácticas museológicas experimentales implica en el contexto Latinoamericano una imperante necesidad de generar conocimientos, como lo expresa Galindo Monteagudo (2019, pp. 56):

Como los libros que nos llegan en su mayoría extranjeros, esto nos hacen conocer mucho más el desarrollo de esta ciencia en Europa y Estados Unidos e incluso en Oceanía, ya que la producción en lengua inglesa es abundante, también nos llega mucha producción española, pero es poco lo que se de la producción realizada en este país y las perspectivas investigadas en América Latina, Asia y África.

”

Esa deficiencia en el conocimiento a nivel regional, se debe ver como una oportunidad para la proposición y experimentación. Este proyecto en curso intenta motivar a la comunidad de museólogos y museólogas latinoamericanos

a contribuir en nuestro campo de conocimiento con formas activas, propositivas y nuevas.

Referencias

- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *CAIRON*. Revista de estudios de danza / *Journal of Dance Studies*. Universidad de Alcalá, 13, 25-46. Recuperado el 17 marzo 2020 de: <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>
- Brulon Soares, B. (2017). Le musée experimental: définir le mouvement, apprehender le passage. En Francois Mairesse (Ed.) *Definir le musée du XXIe siècle. Matériaux pour une discussion*. Paris: ICOFOM.
- Chheng, J. Uramado AR. (2019). Recuperado el 3 marzo 2020 de: <https://juliestephenchheng.com/portfolio/kayak-ar/>
- Di Paolo, E. A. (2013). El enactivismo y la naturalización de la mente. En D. P. Chico and M. G. Bedia (Ed.), *Nueva ciencia cognitiva: Hacia una teoría integral de la mente*. Madrid, España: Plaza y Valdes.
- Documenta gGmbH. (2020). *About. Documenta gGmbH*. Recuperado el 8 de marzo 2020 de: https://www.documenta.de/en/about#16_documenta_ggmbh
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Estados Unidos: MIT Press.
- Galindo Monteagudo, S.R. (2019). El futuro de la tradición Museológica. En K. Smeds (Ed.), *The Future of Tradition in Museology. Materials for a discussion. Papers from the ICOFOM 42nd symposium held in Kyoto (Japan), 1-7 September 2019 (pp. 55-59)*. Paris: ICOFOM.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las Transformaciones del Arte en el Ágora Contemporánea*. Buenos Aires Argentina: Caja Negra.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. Introduction to Actor Network Theory*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Piaget, J. (1952). *The Origins of Intelligence in Children*. New York: International Universities Press, Inc.
- Schmitt, D. (2016). Pour une approche éactive de la museologie. *ICOFOM Study Series*, 44, 107-114.
- Schmitt, D., & Aubert, O. (2016) *REMIND : une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées*. *Revue des Interactions Humaines Médiatisées, Europa*, 17 (2), 43-70.

- Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1992). *De cuerpo presente*. Barcelona, España: Gedisa.
- Varela, F., & Maturana, H. (1994). *El árbol del conocimiento. Raíces biológicas de la comprensión humana*. Paris, Francia: Addison-Wesley.
- Virtual Reality Society. *History of Virtual Reality*. (2016) Virtual Reality Society recuperado el 5 febrero 2017 de: <http://www.vrs.org.uk/virtual-reality/history.html>

THE FUTURE OF TRADITION IN MUSEOLOGY

EDITOR Bruno Brulon Soares

François Mairesse – La muséologie comme patrimoine immatériel | Melissa Aguilar Rojas – Museología Experimental. Hacia un método práctico | Marion Bertin – Le futur de la tradition : quelle muséologie pour les musées nationaux du Pacifique Sud ? | Luciana Menezes de Carvalho – The future of the phenomenon ‘Tradition’ and the future of Museology as a scientific discipline | Scarlet Rocío Galindo Monteagudo – El museo analizado desde la sociología simétrica | Julie Graff – Oubliées ou disparues : Matérialiser absences et mémoires | Olivia Guiragossian – Observer les musées : penser la muséologie au futur | Leonardo Mellado G. Pablo Andrade B. – Museología mestiza. Dinamicidad teórico-metodológica para enfrentar museos plurinacionales y poscoloniales | Nina Robbins – Why we still need collections – Museums in the business of originality | Fabien Van Geert – Entre « géo-patrimologie » et muséologie géopatrimoniale: enjeux théoriques pour un futur muséal | Elizabeth Weiser – Rhetorical Museology