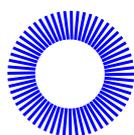


# Sobre la utilidad y los inconvenientes de los museos para la vida

Paulo Pires do Vale

Comisionado del Plano  
Nacional das Artes

Portugal



## 1. La Historia, el olvido y la vida

En 1872, en la *Segunda consideración intempestiva*, el filósofo Friedrich Nietzsche acusaba a su época de un *exceso de historia*. Si el conocimiento histórico es una virtud, como pretendo demostrar, el exceso es una enfermedad. Esta cultura historicista que Nietzsche (1990: 93) criticaba extingue la vida, y él luchaba contra “la instrucción que no estimula la vida, el conocimiento que paraliza la actividad, el conocimiento histórico que no es más que un lujo costoso y superfluo”.

Con una ligera variación, tomé de ese texto el título de esta presentación. Nietzsche tituló su *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Nietzsche no rechazaba el conocimiento y la importancia del pasado, obviamente (y su obra así lo demuestra), pero no olvidaba que puede ser una “carga oscura e invisible” (1990: 96) al quedarse atrapado en él, en su representación, en la repetición de fórmulas gastadas sin efectos positivos para la vida presente. La capacidad del hombre para utilizar el conocimiento del pasado en beneficio de su vida es esencial, ya que “demasiada historia mata al hombre” (1990: 99). Demasiada historia hace “degenerar la vida, y esa degeneración acaba poniendo en peligro la propia historia” (1990: 103). Miramos hacia atrás, como si ya todo estuviera hecho, como si lo grandioso ya se hubiera realizado y bastara con contemplar los logros anteriores de nuestros grandes antepasados. Sin *olvido*, sin la no-historicidad, el ser humano es incapaz de “osar empezar a ser” (1990: 99).



La Historia debe ser la gran Maestra de la humanidad: debemos aprender de ella para no repetir errores, para corregirlos, para mejorar; el conocimiento del pasado, el patrimonio, la memoria colectiva y la personal, son fundamentales para entender la identidad de un pueblo o de una persona. También nos damos cuenta de que es necesario investigar la tradición para poder recuperar lo que se ha olvidado y que, por ser tan antiguo, es nuevo hoy; en la historia hay muchas promesas por cumplir. Sabemos cómo el punto de vista histórico nos permite relativizar el presente, que suele ser exagerado, para bien o para mal, y también cuestionar las falsas edades de oro o los paraísos prometidos. Sin embargo, debemos tener cuidado de no convertir el sentido de la historia en una "virtud hipertrofiada". Es necesario dominar el tiempo y aprender a *olvidar* para experimentar la alegría del presente, para estar presentes en el instante, como un niño que juega y para quien nada más importa: toda acción requiere olvido.

Si la historia apunta a lo que ya existe, al canon seguro; se dice que la grandeza ya existió y solo hay que verla en el pasado; los creadores, los fundadores, los inquietos, aquellos quienes realmente hacen la historia, son los que no se limitan a mirar atrás, sino que actúan y cuidan de lo que está por nacer. Si vuelven los ojos al pasado, es para que ese suelo les sostenga mientras saltan hacia lo que aún no conocen, lo que está por venir. Recordando la enseñanza evangélica, debemos dejar que "los muertos entierren a sus muertos" (Lc 9,60), porque quien toma el arado no puede mirar atrás. No basta con repetir lo que ya se ha hecho, con conformarse con lo ya conocido y con la herencia recibida: es preciso convertir el pasado en terreno fértil para la novedad. La historia es valiosa, conocerla es fundamental, pero debe estar al servicio de la vida, del presente. El aquí y ahora es siempre el momento decisivo.

En el contexto de esta reflexión, el olvido es una bendición. Un hombre que solo viviera de la historia sería comparable, según Nietzsche, a un animal que mastica siempre el mismo alimento. Esta carga puede destruir, ya sea a un individuo, a una comunidad o a un museo. Pensar que todo está ya realizado y cumplido es tomar como lema: "¡dejad que los muertos entierren a los vivos!" (Nietzsche, 1990: 108).



## 2. De los inconvenientes de los museos para la vida

Hoy, en este contexto, vuelvo a la provocación de Nietzsche para pensar qué pretendemos con los museos. Los museos, además de ser guardianes de la historia, también tienen una historia: una vez conocida, una vez que se tiene un conocimiento profundo de ella, es preciso olvidarla para aventurar una nueva respuesta a un tiempo nuevo. No se trata de prender fuego a los museos, como proponían los futuristas (retomados por los movimientos antimuseos de los años 1960 y 1970),<sup>1</sup> sino de preguntarse cómo los museos pueden servir a la vida, ser útiles y no un inconveniente o una desventaja. Y es que existe la posibilidad de transformación, de no seguir siendo lo mismo: la pretensión de mismidad es un peligro para las personas y las instituciones; en este caso, para los museos

Pero ¿qué inconvenientes puede tener un museo?

Lo diré sin tapujos: si no ayuda a emancipar, perjudica. Si es símbolo e instrumento de poder de una clase o grupo sobre otro. Si es un lugar de exclusión (y no basta con tener las puertas abiertas para ser inclusivo). Si es un lugar de culto y sacralización del arte: el lugar de lo separado, lo intocable, lo incuestionable. Si es la fortaleza de una élite de sacerdotes de ese templo. Si cristaliza una noción de identidad o de historia. Si no se presenta como un punto de vista, sino como una pretendida mirada absoluta. Si ve al público (y no a los públicos en su pluralidad) como un grupo de meros consumidores. Si trata a los ciudadanos como desiguales, mirándolos desde arriba. Si perpetúa los prejuicios, los expolios y las injusticias. Si cree irreflexivamente que nada de esto ocurre en “mi museo”... Si piensa como Eric Maclagan, director del Victoria & Albert Museum en los años treinta, quien dijo a otros profesionales que el público podía resumirse en una palabra de tres letras (en inglés) que empieza con A y termina en S. Afirmaba que el público era un mal necesario: “¡pero suspiramos de alivio cuando se van y nos dejan trabajar!” (Prodger, 2021: 78).

Existe también un mito peligroso que es necesario disipar para que el museo no sea un inconveniente para la vida: la opinión de que el museo es un espacio neutral. Que trabaja con objetos, no con ideas o perspectivas políticas, valores o ideologías. Esto es falso: el museo nunca ha sido ni puede ser neutral, ninguna institución puede serlo. Por su misión,

---

<sup>1</sup> Véase Copeland y Lovay (2016).



al intervenir en el espacio público, por su manera de relacionarse con la comunidad, por las decisiones que toma:

- a. *Qué se conserva/estudia y cómo se conserva/estudia* (y esta elección implica rechazo, el no conservar unos objetos en detrimento de otros, y un objeto siempre forma parte de un discurso que lo sobrepasa y lo enmarca, conscientemente o no).
- b. *Qué se muestra* (o se decide no mostrar, cuáles son los criterios, quién define qué es calidad o excelencia).
- c. *Cómo se muestra* (con qué encuadre, mediación y ojo crítico).
- d. *A quién se muestra* (¿quiénes son los públicos, son una proyección ilusoria de la dirección y la curaduría o hay estudios sobre ellos? ¿Cómo se llega a los no públicos? ¿Cuáles son las estrategias y los objetivos? ¿Nos dirigimos a turistas de una sola visita o a una relación continua con la vecindad? ¿Cómo tratamos a la ciudadanía, como consumidores o coproductores? ¿Desde el punto de vista de una desigualdad a superar, de un *déficit* [el paradigma de la democratización, con buenas intenciones pero sin los resultados deseados] o de una igualdad a confirmar [el paradigma de la democracia cultural, valorando la diversidad y la contribución de cada cual a la cultura de todo el mundo])?

La igualdad como punto de partida requiere no solo derechos y deberes, sino también de los medios y recursos para concretarse: la ciudadanía cultural es el ejercicio de estos derechos y deberes culturales.

El punto de partida de la democracia cultural es verificar la igualdad entre quienes detentan el poder institucional (los museos) y la ciudadanía. Asumir desde el principio que esta igualdad solo existirá al final del proceso es mantener la pretendida desigualdad original. Es esencial tomar conciencia del poder que se ejerce cuando se crean las instituciones, se lleva a cabo la programación, se distribuyen los fondos, se organizan las exposiciones y se facilita el acceso a ellas.<sup>2</sup>

Estas *decisiones* son políticas y nunca neutrales, aunque puedan ser irreflexivas, y peligrosas por ello, por el “siempre ha sido así” (¿habrá un

---

<sup>2</sup> Véase *Carta de Porto Santo*. Documento publicado en el marco de la Conferencia de Porto Santo, 27 y 28 de abril de 2021. Disponible en: [www.portosantocharter.eu](http://www.portosantocharter.eu)



inconsciente museológico que aflore en nuestras acciones?). Tenemos que hacer estas elecciones de forma consciente. Estas construyen identidades, incluyen o excluyen, mantienen o reforman, liberan u oprimen. Los objetos de los museos son objetos sociales: son formas de mediación —del yo y de las relaciones con los demás; deben suscitar preguntas y debates— y eso es una inmensa contribución a la democracia. Y una pregunta es esencial: ¿son relevantes los museos?

### 3. La incertidumbre de lo abierto

Ante la pregunta sobre el futuro de los museos, el *museo urgente*, en primer lugar, es necesario no responder y permanecer en el difícil e inquietante lugar de lo abierto, del vacío: vaciar las certezas, las respuestas preconcebidas, el “siempre ha sido así”, el conocimiento anticipado (proyectado e ilusorio) sobre lo que otras personas quieren o necesitan. Debemos escuchar, no solo a los del sector, a la gente experta, y crear situaciones de verdadera escucha, valorarla, es más complejo que simplemente decir que se escucha. Es necesario crear huecos que permitan la entrada de la alteridad, del otro, de lo diferente. No se debe ocultar el malestar, los problemas o los defectos. Hemos de dejar abierto ese *espacio espacioso* de lo posible. Es necesario entonces apelar a la imaginación: se debe imaginar primero la falta, el defecto. La imaginación puede/debe proponer otro estado de cosas, otro “horizonte de posibilidades” (otro Mundo), pero sobre todo, debemos enfrentar la falta, ser capaz de imaginar la falla antes de proponer lo que falta, en lugar de encubrirlo (por miedo al vacío, a la nada) con las respuestas habituales.

La carencia, lo que nos falta, se refiere al desequilibrio necesario que se introduce en un sistema: un desacuerdo que perturba y subvierte el orden. Tras experimentar este desequilibrio, ya no podemos volver pacíficamente al antiguo orden. Sin embargo, solo se puede acoger a otro (y convertirse en otro, en el sentido plástico del que hablaré a continuación) si tiene cabida. Si no, se está lleno, rígido, repleto (de sí mismo, de certezas y seguridades). No se debe caer en la tentación de llenar rápidamente el vacío, de sustituirlo por otra realidad más fácil de sobrellevar.

El ser humano tiene una mala relación con el vacío: las instituciones tratan de llenarlo, de ocultarlo, de responder con seguridad a la duda y a la incertidumbre. Como escribió Michel de Certeau (1987: 146): “La vida social requiere una creencia que se articula sobre el supuesto saber



garantizado por las instituciones. Descansa sobre esas sociedades de seguridad que protegen contra el otro, contra la locura de la nada". Las instituciones quieren la seguridad de las creencias adecuadas. Huyen de la inestabilidad. También los museos. Sin embargo, debemos dejar el vacío al descubierto. Como una herida. Un punto de partida, no una conclusión.

Esta apertura es necesaria para saber escuchar: prestar atención al público, antes de querer responderle. Aprender a escuchar a las personas que trabajan en el propio museo, a todas ellas, en su diversidad y diferencia. Mantenerse abierto, acoger la presencia de los demás, es difícil, pero ese es el reto. Y aún en otra dimensión del estar abiertos: en la atención al presente, aquí y ahora, para no sucumbir al peso del pasado. ¿Cómo pueden ayudarnos los museos a situarnos en el filo del instante, en ese lugar donde se decide el presente (y a través de él, el pasado y el futuro)? ¿Cómo pueden los museos servir a la vida?

#### 4. Plasticidad

Volviendo al pensamiento intempestivo de Nietzsche, el pasado debe transformarse en su propia sangre y, para no sucumbir al peso de la historia, es imprescindible un estado de olvido, de no historicidad: "ningún artista realizará su obra, ningún general alcanzará la victoria, ningún pueblo conquistará su libertad, si no lo ha deseado y perseguido en tal estado de no historicidad" (Nietzsche, 1990: 99). Es la vida la que dirige su actividad, la vida como fuerza no histórica. Todos los grandes acontecimientos históricos tienen lugar en esta "atmósfera no histórica". Hay que respirarla para apoyar lo que está por nacer. Olvidar el pasado permite actuar, nacer: hacer lo que nadie ha hecho antes, sin querer ser solo una repetición. De hecho, el pasado siempre se relea y se interpreta a la luz de las acciones de los arquitectos del futuro.

Para no quedar sumergido y paralizado por la historia, hace falta "fuerza plástica", como escribió Nietzsche en la *Segunda consideración intempestiva* que nos ha guiado hasta aquí: "la fuerza que permite a alguien, a una institución o a una comunidad, desarrollarse de forma original e independiente, transformar y asimilar las cosas pasadas, curar sus heridas, reparar sus pérdidas, reconstituir las formas rotas sobre su propia base" (Nietzsche, 1990: 97). La plasticidad es una fuerza de metamorfosis.

La plasticidad es el carácter de lo que es plástico, de lo que es capaz de recibir y dar forma. Es la capacidad de adaptarse, no solo pasiva sino



también activamente, la capacidad de regenerarse. Es un concepto que implica temporalidad: exige el paso del tiempo, indica la incorporación del tiempo a la vida orgánica y a la subjetividad. La plasticidad es signo de vida, lo contrario de la rigidez, signo de muerte.<sup>3</sup>

Donde parece no haber salida (de sí), la plasticidad es la salida. Catherine Malabou (2018: 8) afirmaba que “la plasticidad designa el movimiento de constituir una salida en el lugar donde ninguna salida es posible. La plasticidad hace posible la aparición o la formación de la alteridad allí donde el otro falta absolutamente”. De este modo, la metamorfosis (otro nombre para la plasticidad) no es una realidad mitológica, sino ontológica y política. Así es como debemos tratar la identidad personal y la identidad de las instituciones (como el museo): como plasticidad. La capacidad de mantenerse, convirtiéndose en otro, acogiendo al otro. En otras palabras, asumir al otro como parte de uno mismo.

La plasticidad de la identidad nos ayuda a entender por qué algunos autores aproximan la subjetivación o la construcción del yo a una actitud estética: formarse a sí mismo es esculpirse. Foucault apuntaba a un “arte del yo”, afirmando que la ética consiste en dar un estilo a la existencia; en este sentido, la ética es una forma de estética. Somos una tarea creativa. Es esta plasticidad del yo la que las obras de arte y los museos como laboratorios pueden ayudar a ejercitar, porque, como escribió e. e. cummings (2004: 99), “nunca nacemos lo suficiente”.

Probablemente la primera vez en la historia de la filosofía que el concepto de plasticidad no se refirió a algo externo al sujeto, o se utilizó como vocabulario en el medio artístico, fue con Hegel (Malabou, 1996): se convirtió en una referencia para entender su propuesta filosófica, el sistema dialéctico, pero también la subjetividad, la construcción del sujeto, la manifestación de la verdad, el desarrollo del espíritu. La subjetividad es plástica, el sujeto es plasticidad, la identidad es receptiva y generadora de forma. Y lo mismo podemos aplicar a las identidades institucionales. Es este carácter plástico de los museos lo que quiero destacar: en su capacidad de cambio/adaptación/transformación; en la forma en que nos muestran, en sus colecciones y exposiciones, la plasticidad del mundo;

<sup>3</sup> Solemos pensar en la plasticidad como una característica beneficiosa y positiva, pero también existe una plasticidad destructiva, y la relación entre los materiales explosivos y el término “plásticos” es bien conocida. Algunas enfermedades o accidentes cerebrales revelan esta plasticidad negativa, cortando la continuidad o la posibilidad de una permanencia que asuma la alteridad, que integre la diferencia (Malabou, 2009).



en su poder de darnos otra forma (en el sentido formativo, en el impacto personal y social que tienen).

Todo lo que hoy está institucionalizado, el hábito, la mismidad, empezó como una innovación. La propia creación de un museo abierto al público fue un gesto revolucionario, lleno de significado político. Sin embargo, a menudo anestesiarnos las instituciones. Estas formas habituales sedimentadas parecen no tener principio, parecen inmutables, perennes y atemporales. No obstante, siempre se trata de una construcción histórica y el *ser-otro* es una hipótesis abierta.

La identidad no es solo mismidad (permanencia de lo mismo), sino promesa y transformación. De hecho, como enseñaba Paul Ricoeur, el otro, la alteridad, ya está actuando en el corazón de la ipseidad, del yo:<sup>4</sup>

- a. *Somos otros*. El otro ya está dentro del sujeto, el otro en sí mismo, como demuestran las “figuras de alteridad” internas, de lo que no controlamos en nosotros mismos: como el cuerpo y lo involuntario, o la conciencia y el inconsciente.
- b. *Somos consecuencia de otros*. La influencia de los demás con los que nos relacionamos/dialogamos a lo largo de nuestra vida, consciente o inconscientemente: familia, profesores, amigos, lecturas, cultura, religión, publicidad... la comunidad.
- c. *Somos otros por venir*. Podemos convertirnos en otros. La identidad no es rigidez, una forma fija y acabada, sino plasticidad.

Propongo que adaptemos a los museos este esquema de “salir de uno mismo”, o de la comprensión de “uno mismo-como-otro” —retomando el título de Ricoeur—, para asumir la importancia de la alteridad (en su triple sentido) en la identidad de las instituciones:

- a. Tiene otros dentro de sí, ya en su interior (otros museos dentro del museo: en las posibilidades desconocidas de la propia colección que se pueden profundizar, en la historia del museo donde hay muchos museos diferentes, en lo que se revela como inconsciente en su acción con prejuicios irreflexivos, en la diferencia entre las intenciones deseadas y la realidad, en la forma en que el museo es visto por los diferentes públicos y sus trabajadores...).

<sup>4</sup> Véase Paul Ricoeur (1990: 367). *Soi-même comme un autre*, título de este libro, es todo un programa y resumen de su pensamiento, que retomamos aquí.



- b. Debe abrirse a otros fuera de sí (por lo tanto preguntarse ¿cómo se relaciona con los demás? Apertura o cierre; confianza o desconfianza en otros puntos de vista, en la diversidad, en la crítica... ¿Escuchan los museos? ¿Y a quién? ¿Se dejan influir y transformar?).
- c. Puede ser otro, transformarse (ser plasticidad, frente al cierre y la solidificación del “siempre ha sido así”).

El museo es un dispositivo de relaciones y debe asumir una forma dialógica, sin miedo a situarse en el umbral del instante y responder de un modo nuevo, como otro. Sin miedo a volver a empezar.

### 5. De las ventajas de los museos, o cómo sirven a la vida

Señalo nueve lecciones que podemos aprender de los museos, y que ellos pueden aprender de sí mismos, y que ejemplifican su utilidad para la vida —en particular para la formación/educación personal y comunitaria— y para su propia metamorfosis:

1. *La valorización de lo múltiple – contra la arrogancia de lo único.* En los museos nos encontramos con la multiplicidad, tanto en la diversidad de los museos existentes como en lo que albergan y exponen en su interior: múltiples objetos (raros o banales), diferentes soportes (escultura, instalación, pintura, cine, fotografía...), diferentes estilos y enfoques (figuración, abstracción, narrativa, intimismo, política...), diferentes orígenes geográficos y temporales. Un museo demuestra que la multiplicidad es una ventaja, contrariamente al pensamiento que la devalúa para promover la singularidad, sea cual sea.
2. *La valoración del cuidado – contra el abandono.* Conservar y estudiar las colecciones es una misión prioritaria de los museos: esta actitud hacia los vestigios del pasado nos ayuda a comprender que somos herederos, pero no propietarios; nos han sido confiados como custodios, para transmitirlos a las generaciones siguientes. Pero un museo no solo conserva, sino que presenta: hace visible. Y debe reflexionar cuidadosamente sobre este modo de presentación, este “he aquí” que señala y hace visible. Este doble cuidado también es fundamental en la educación: con el pasado, con lo que queremos conservar y que permanece vivo para ayudarnos a entender el presente, pero sin descuidar la forma de mostrarlo y comunicarlo. Sin olvidar que forma y contenido se cruzan y se alimentan mutuamente.



3. *La valorización del proceso y el cambio, de la plasticidad – contra la de la perfección y la mismidad.* En un museo, reconocemos los sucesivos cambios y mutaciones a lo largo del tiempo de un país o región, de una sociedad o de una actividad u objeto. En un museo de bellas artes, podemos darnos cuenta de cómo un artista puede experimentar con diferentes medios, estilos, enfoques, fases a lo largo del camino, e incluso valorar el proceso más que el objeto final. El proceso educativo también debería ayudarnos a darnos cuenta de que no necesitamos resignarnos al estado actual de las cosas, ni personalmente ni como comunidad, ni ser meros repetidores de fórmulas ya encontradas en el pasado. El cambio, la diferencia y la alteridad forman parte de la identidad, tanto nacional como personal (así como la de los propios museos). La noción de “identidad” no puede confundirse con la de “mismidad”. Desde un punto de vista personal, es crucial hacer hincapié en la conciencia de uno mismo como un devenir, un proceso, y no un resultado acabado, “perfecto”. No hay que transmitir la idea de irreversibilidad, sino de que estamos en permanente construcción.
4. *La valorización del conflicto – contra la falsa concordia.* Hay muchos museos que nos recuerdan que la historia natural o la existencia humana colectiva es el resultado de antagonismos, acontecimientos violentos, desacuerdos, perspectivas políticas diferentes, oposiciones armadas, lucha por los derechos humanos, contraposición de ideales, o incluso materiales. Del mismo modo, los grandes artistas están influenciados por otros que les precedieron, pero para encontrar su propia identidad tuvieron que apartarse y buscar su propio camino, sin miedo al conflicto. También hay obras de arte que no ocultan el conflicto; al contrario, muchos artistas intentan mostrarlo: ya sea en las tensiones dentro de la obra, o bien provocando reacciones emocionales o debates intelectuales más violentos. Parecen indicarnos la necesidad de aceptar el conflicto y la confrontación como parte de la vida, y del desarrollo personal y comunitario. ¿Cómo educamos para gestionar la tensión (interna o externa)? ¿Cómo ofrecer herramientas que ayuden a resolver los choques de opinión, las diferencias culturales o religiosas, sin miedo a ser o pensar diferente, y sin que esto lleve a la violencia? Se trata de la salud de la democracia.
5. *La valorización de todas las facultades humanas – contra el imperio de la razón.* Los museos revelan cómo la humanidad ha tratado a lo largo de los siglos las distintas potencialidades del ser humano: la



racionalidad, las sensaciones y las emociones. Cuando observamos los vestigios que nuestros antepasados crearon para las distintas actividades y ámbitos de la vida —religioso, político, recreativo, laboral, natural, financiero, familiar e íntimo— o las obras de arte que privilegian diferentes enfoques, temas y lenguajes, encontramos la totalidad de lo humano. Los proyectos educativos también deberían hacer hincapié en las distintas facultades y lenguajes: desarrollar los sentidos y las capacidades expresivas del cuerpo, prestar atención a los sentimientos y afectos, fomentar el pensamiento crítico y el discurso argumentativo. Centrar el proyecto educativo en una sola de las facultades es tan imprudente como ejercitar un solo músculo del cuerpo, atrofiando todos los demás.

6. *La valorización de la complejidad – contra la simplificación.* En los museos, como en la *Divina comedia* de Dante, nos encontramos con la existencia humana en su totalidad: desde el descenso a los infiernos hasta el ascenso al paraíso. La amplitud de la vida, en su ambigüedad y contradicción, cobra vida ante nuestros ojos. También el educador debe mostrar este horizonte complejo del ser humano: no limitarse a presentar la parte, sino el todo.
7. *La valorización de lo incierto – contra la falsa seguridad de la certeza.* En los museos encontramos a menudo objetos cuya función o uso desconocemos, o sobre los que hay teorías, pero no certezas evidentes. También encontramos obras de arte que nos muestran nuestra ignorancia —por ejemplo, sobre los personajes, las escenas míticas o históricas allí representadas— o que nos hacen enfrentarnos a nuestra extrañeza y nos dejan sin palabras o sin orientación. Ante algunas obras, sentimos una especie de impotencia: no entendemos ni dominamos su significado. Y eso es el mejor motor para el aprendizaje: la conciencia de la ignorancia nos pone en movimiento, imaginando respuestas y posibilidades. ¿Qué mejor impulso para el desarrollo creativo y el pensamiento crítico que un objeto que nos obligue a investigar, a experimentar, a mirarlo desde todos los ángulos, a buscar la solución, en lugar de que nos den la respuesta que ya sabemos a ciencia cierta, con la exigencia de que la reproduzcamos? Como sabía Aristófanes, educar no es llenar un vaso, sino encender una llama.
8. *La valorización de la gratuidad y el placer – contra el utilitarismo calculador y productivo.* Un museo nos brinda la oportunidad de



experimentar un tiempo distinto al habitual: los objetos que alberga han sido sustraídos a la vorágine destructiva del tiempo utilitario y consumista. Por un lado, su función habitual se ha suspendido o nunca fueron útiles. Por otro, no pueden comprarse ni consumirse. No son ni pueden ser míos. No están disponibles para estas formas de manipulación y destrucción: la utilidad inmediata y el deseo de posesión. Nos enseñan así una enorme e inestimable lección: la gratuidad. La de la presencia libre de las cosas. La del placer, lo lúdico, el juego. La del tiempo sin por qué ni para qué. En una época marcada por el afán de eficacia y productividad rentable, esta subversión es decisiva y una lección para la comunidad educativa. ¿Cuál es la idea de humano/ adulto/ciudadano hacia la que educamos y que guía nuestros planes de estudio y métodos pedagógicos?

9. *La valoración de la participación – contra la pasividad y la renuncia.* El carácter inclusivo (¡o no!) de los museos ha sido un importante debate en los últimos años: sobre el acceso o la exclusión de determinadas comunidades, la representación de la diversidad, la participación informada en las decisiones, etc. En muchos museos —como en el caso de las obras de arte contemporáneo— se requiere incluso la participación activa de los visitantes: tanto para conocer un objeto concreto como para realizar la obra en sí, que no existirá sin el visitante activo. Ganar competencias y habilidades para poder participar con su voz única y autónoma en la vida colectiva. La tradición se acoge como un campo para la innovación. Si la cultura no se renueva, muere: es una tarea infinita. Este sentido de pertenencia a una comunidad que nos precede y nos trasciende, que promueven los museos, es una lección de arraigo, de participación personal y de reconocimiento del papel insustituible de cada persona en la vida cultural colectiva.

### **Declusión: lo contrario de una conclusión**

Los museos son preciados depósitos de humanidad y nada humano les es ajeno. Permiten que cada cual descubra fuera de sí posibilidades antes desconocidas. *Desconfinan* el mundo limitado en el que vivimos, nuestro horizonte de posibilidades. También en la forma en que pueden favorecer,



o no, la salud de la democracia:<sup>5</sup> es fundamental que la democracia no sea vista como una dimensión especializada del sector político, tiene que ser una preocupación transversal a los distintos sectores sociales, y una forma de que los museos sean relevantes. Podemos vivir en un estado democrático y, sin embargo, las diferentes dimensiones e instituciones de la vida comunitaria siguen siendo autoritarias. En este sentido, los museos deben trabajar para promover un concepto de ciudadanía cultural basado en el pluralismo: reconocer la multiplicidad de voces y valorar las diferencias. Las interpretaciones reduccionistas y unívocas de la identidad cultural son peligrosas, una negación de la visión democrática, inclusiva y abierta de las culturas.

¿Cómo puede consolidarse la democracia en el ámbito cultural?

¿Qué relaciones de poder se establecen en las instituciones, entre estas y los públicos, y en las prácticas culturales y educativas?

¿Cómo puede contribuir la participación cultural a la emancipación de los ciudadanos?

Los museos, sus procesos y modos de organización, lo que valoran y proponen, si tratan a los ciudadanos como consumidores o como colaboradores, todo tiene consecuencias para la salud democrática de una sociedad. El principio debe ser el de vaciarse y escuchar. Dar voz a otros e integrarlos en uno mismo, en su diferencia. ¿Están los museos prestando atención? ¿Están realmente abiertos a escuchar y seguir a quienes están en los márgenes, en las periferias, que pueden aportar propuestas radicales de cambio que permitan a los museos ser relevantes hoy? ¿Son capaces los museos de acoger la alteridad, en los múltiples sentidos que aquí se han tratado, lugares abiertos y que salen de sí mismos? Como propone la *Carta de Porto Santo*, ¡es urgente transformar las *ins-tituciones* culturales (en este caso, los museos) en *ex-tituciones*!

---

<sup>5</sup> Vuelvo al tema y al título de la *Carta de Porto Santo*, "La cultura y la promoción de la democracia: hacia una ciudadanía cultural europea".



# Referencias

Certeau, M. de (1987). *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. París: Gallimard.

Copeland, M. y Lovay, B. (eds.) (2016). *The Anti-Museum*. London: Fri Art & Koenig Books.

cummings, e. e. (2004). *Eu: seis inconferências*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Malabou, C. (2018). *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Ed. Palinodia.

Malabou, C. (2009). *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*. París: Éditions Léo Scheer.

Malabou, C. (1996). *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*. París: Vrin.

Nietzsche, F. (1990). De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie. En G. Colli y M. Montinari (orgs.), *Oeuvres Philosophiques complétés II. Considérations inactuelles I e II*. París: Gallimard.

Prodger, M. (2021). The notional gallery? How art museums turned into public palaces. *Apollo. The International Art Magazine*, April: 78.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. París: Seuil.