

Para Gonzalo, empedernido dibujante de la teatralidad de la vida.

Son peligrosos los tipos con certezas: nada de emoción ni de factor de desorden. Un puente no es un sitio para admirar nada. Para eso están los museos, como hay otros que dicen cuando ven a dos enamorados besarse en la calle: para eso están los hoteles.

Robert Doisneau, *Trois secondes d'éternité*.

Robert Doisneau, concienzudo explorador y experimentado fotógrafo documentalista de los suburbios parisenses, asevera en la frase anterior que el lugar propio para admirar visualmente algo es el museo. En cambio, pone en duda que un puente, mirador convencional del paisaje, sea un sitio para disfrutar la vista de nada. Su cita sugiere que las cualidades evidentes de las cosas, aquéllas que se consideran certeras, razonables y, por ello, carentes de un factor subjetivo o emocional, pueden ocultar una paradoja tras su naturaleza obvia.

La frase de Doisneau contiene una conciencia implícita de la visión como representación, ya que lo que puede verse en el museo no es un paisaje más o menos natural sino un producto humano altamente culturizado. Lo que se ofrece a la vista del visitante de museos es un discurso histórico o arqueológico en el que se codifican los valores de una cultura en un determinado tiempo. Sin embargo, si vamos más allá que Doisneau y cuestionamos la aparente naturaleza ordenada y racional del discurso museístico, acabaremos por darnos cuenta de una cierta cualidad paradójica: ¿no es confuso para el público de los museos actuales, ver objetos heterogéneos y disímbolos, de distinta procedencia, técnica y función, exhibidos todos bajo la única etiqueta de fotografía? ¿no resulta en perplejidad por parte del público la valoración como “arte” de algunas de esas imágenes? ¿bajo qué parámetros de evaluación comparten espacio, en los museos posmodernos, obras producidas manualmente, como las pinturas, con otras imágenes, las fotográficas, que

aparentemente niegan el concepto tradicional de “obra” por ser productos de una técnica de reproducción mecánica y automática?

Es imposible analizar el carácter paradójico de los museos contemporáneos, y en especial, de aquellos dedicados a la fotografía, si se sigue una lógica analítica. Por ello, pediré prestada la noción de heterotopía de Foucault para describir la naturaleza, historia y funciones de los museos fotográficos. Aunque en su texto, *Espacios diferentes*, Foucault incluye una mención a los museos como heterotopías, no desarrolla el argumento más allá del ejemplo.¹ Mi elección de desarrollar el tema en profundidad obedece a que su concepto de heterotopía permite, en primer lugar, aprehender el carácter paradójico del museo sin simplificarlo y, en segundo lugar, sugiere líneas alternativas de reflexión acerca de las conflictivas relaciones entre las nociones de “arte”, “fotografía” y “museo”.

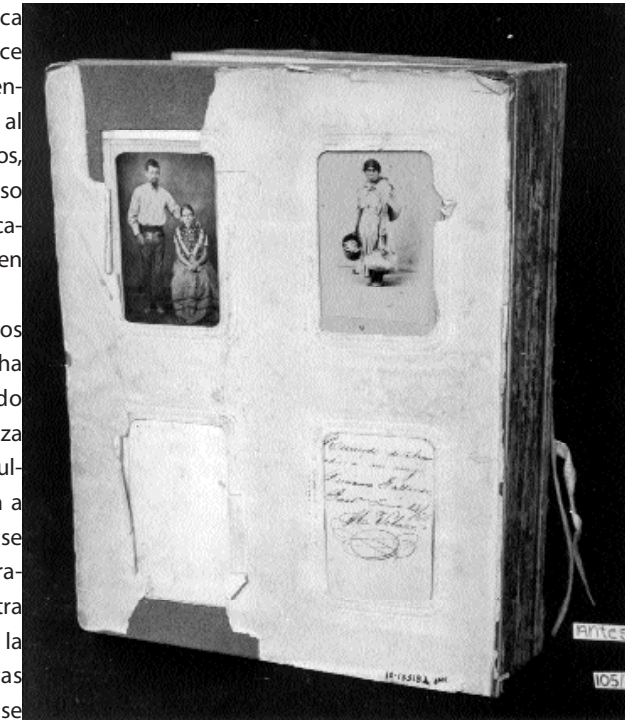
Mientras que para Foucault la utopía es un emplazamiento sin un lugar real, un sitio en que la sociedad se refleja perfeccionada o deformada en su idealidad, la heterotopía sería una especie de utopía realizable en la que se contienen, yuxtaponen y anulan diversos lugares localizables y concretos². La amalgama y superposición de cualidades contradictorias o paradójicas inherente a las heterotopías difiere de la superficie ideal y organizada de las utopías pero, sin embargo, las contienen: en ellas se da una relación de conjunción [esto y/o lo otro] entre dos cualidades y no de disyunción [esto o lo otro].³ Foucault propone esta propiedad contradictoria de las

heterotopías para explicar las relaciones entre los lugares y las cosas como un tejido variado de motivos que se entrecruzan de modo flexible y diverso en los ejes de tiempo y espacio. Las heterotopías tienden a la equivocidad porque arruinan la sintaxis del discurso al densificarlo. En consecuencia, desafían toda posibilidad de gramática.⁴ Es precisamente esta cualidad de aparente carencia de unicidad y de lógica discursiva que hace que resulte pertinente su aplicación al caso de los museos, en general, y al caso de aquellos dedicados a la fotografía en concreto.

Desde los inicios de la fotografía ha sido complicado definir su naturaleza debido a su simultánea pertenencia a paradigmas que se consideran contradictorios en nuestra cultura: el Arte y la Ciencia. Mientras que, por un lado, se pensaba que era el medio ideal para constatar la realidad (ciencia = objetividad, documentación) por otro lado resultaba evidente que la fotografía era un medio de representación más para crear o construir imágenes (arte = subjetividad, expresión). Esta doble naturaleza del medio fotográfico tendrá su eco en la entrada del medio a los museos: las imágenes fotográficas servirán tanto para reproducir objetos y documentar hechos científicos como para constituir, por sí mismas, colecciones como obras artísticas. Un ejemplo de esto fue la incorporación de imágenes fotográficas a las “Colecciones de Ciencia” del Museo de South Kensington de Londres, que en 1900 tomaría el nombre de Vic-

toria and Albert Museum y que fue uno de los primeros museos que utilizaron, exhibieron, compraron y promovieron fotografía en el mundo. Al mismo tiempo que en este museo se exhibían los aparatos fotográficos como innovaciones tecnológicas, también se utilizaban las imágenes fotográficas como medio de registro e ilustración de fenómenos, lugares y objetos. Mientras que algunas de aquellas fotografías podrían asociarse con logros técnicos o científicos, por ejemplo, las obtenidas por Herschel en 1839 a través de un telescopio o algunos daguerrotipos instantáneos de París de 1840, otras imágenes de la misma colección, como los papeles salados de Fox Talbot o de Gustave Le Gray, serían clasificadas hoy como artísticas.⁵

Si el medio fotográfico tiene un carácter heterotópico, también el museo comparte la misma cualidad. Los museos modernos, estatales y públicos, surgen a principios del siglo XIX de manera simultánea a la invención de la fotografía. Como efecto de la Revolución Industrial y de los movimientos sociales y políticos de fines del siglo XVIII, se generó la necesidad de democratizar la enseñanza, de ampliar la participación política del ciudadano y de introducir opciones de ocio o entretenimiento para las masas. También nació un público burgués con capacidad adquisitiva para comprar arte. Bajo un fuerte impulso estatal, los museos europeos de Arte y Ciencia se crean con el doble propósito de resolver las anteriores necesidades sociales y



de generar una promoción de la industria a través de una difusión de sus innovaciones técnicas. La mayor parte de los museos como el de South Kensington, el Museo Británico, el Conservatorio de Artes y Oficios de París o el Smithsonian comenzaron con colecciones de historia natural asociadas a colecciones de objetos artísticos.⁶

La incorporación de la fotografía al museo obedeció no sólo a la necesidad de documentar fenómenos o de contar con facsímiles de objetos de otras colecciones sino a la exigencia concreta de obtener especímenes al precio más barato posible. Aunque es bien conocida la calificación que Walter Benjamin hace del objeto de museo como “elitista” por poseer un “valor de culto” versus su reproducción mecánica, que tiene un “valor expositivo” y es más accesible al público general, la realidad es que muy pocos de los primeros museos tuvieron objetos originales o “de culto”. La mayor parte de los museos más bien exhibieron, en sus inicios, colecciones de copias fotográficas de obras de arte de otros museos (por ejemplo, uno de los primeros proyectos fotográficos del Museo de South Kensington fue el de hacer copias de las obras del Louvre). Dado que la función principal de los museos de Arte y Ciencia y de los gabinetes de curiosidades (Wunderkammer) del siglo XIX fue didáctica, el hecho de que la mayor parte de sus objetos en exhibición fuesen reproducciones no era importante. La valoración del carácter original de los objetos se dará más tarde, entre finales del siglo XIX y principios del XX, cuando se genere una conciencia de la “autonomía del arte” con la teoría y la crítica moderna. Entonces sí se separarán las colecciones de Arte de las de Ciencia y Tecnología y se recalcará el aspecto “cultural” de las primeras.⁷ El caso del Museo de South Kensington es importante porque ya entre 1850 y 1860 se organizaron exposiciones de fotografía, se contó con un servicio de reprografía fotográfica, se contrató a fotógrafos profesionales para proyectos específicos, se extendió un mecenazgo para la producción artística y se inició y organizó una colección

de fotografías de arte. Los múltiples proyectos del museo que involucraron el uso del medio fotográfico replicaron el carácter aparentemente contradictorio de la foto como ciencia (documento, reproducción) y arte (creación, expresión). Lo mismo se comisionó y compró 80 obras a Julia Margaret Cameron que suscribió la serie de Locomoción Animal de Muybridge.⁸

Con el objetivo de ampliar la discusión aplicaré algunos de los principios propuestos por Foucault con relación a las heterotopías al caso específico del museo de fotografía. Tras la obviedad de su función principal (el museo es el sitio propio para admirar) el museo de fotografía posee la facultad de producir un muy común efecto de perplejidad en el público masivo a partir de su discurso heterotópico (¿esto es Arte? ¿por qué está esto aquí? ¿cuál es la diferencia entre esta foto y las mías o las del periódico, si parecen iguales?). Los siguientes puntos intentarán esclarecer este efecto.

1. Crisis y desviación

Todas las culturas, sostiene Foucault, constituyen heterotopías. Y éstas pueden ser de dos tipos: las de crisis, asociadas preferentemente a sociedades primitivas y relacionadas con lugares de “ritos de pasaje”, y las de desviación, en que quedarían inscritos aquellos lugares en los que la sociedad sitúa a los individuos “desviados” de la norma: clínicas psiquiátricas, lugares de reposo, asilos, prisiones y –por qué no– el museo. La “desviación” explicaría, sobre todo en el caso del museo de fotografía moderno, el acento que las corrientes artísticas de la modernidad ponen en el carácter revolucionario y de ruptura de sus propuestas. La modernidad realza la importancia de la renovación de las estrategias artísticas y propone un concepto de arte dialéctico. Dada la irrevocable estructura de homogeneización ordenadora del museo parecería imposible integrar a éste lo revolucionario o “desviado”; sin embargo todas las vanguardias, esas tendencias rebeldes que podrían haberse considerado “des-

viadas” por escoger como uno de sus blancos centrales al mismo museo, terminaron por entrar en éste. Hasta la fecha el museo ha seguido constituyendo el paradigma definitorio, legitimador y guardián del Arte. La crítica de las vanguardias podría entenderse, por lo tanto, más como una crítica a los principios de representación del Arte que como una oposición al funcionamiento social/cultural de éste. La fotografía, técnica considerada por Baudelaire y otros críticos del “Arte por el Arte” como la antítesis de la artisticidad, entra finalmente al museo como un género artístico más del Arte Moderno. Así, el museo de fotografía moderno podría entenderse como el lugar en el que se legitima como Arte la tecnología industrial y masiva de producción de imágenes y se institucionalizan las “desviaciones” de la convención de “autonomía” (o no funcionalidad) del Arte: las fotografías de reportaje, personales, pornográficas, de violencia, enfermedad, etc. El museo de fotografía podría entrar en las heterotopías de desviación por contener no sólo imágenes mecánicas y automáticas sino también funcionales. ¿Cómo, si no, podría justificarse la exhibición de las imágenes de nota roja de Enrique Metinides dentro de un contexto artístico?

2. Transformación

Al evolucionar históricamente, las sociedades trastocan la estructura de las heterotopías transformándolas. Los espacios heterotópicos abandonan su estructura y su papel convencional para asumir una nueva función. En esta dirección, el desarrollo histórico del museo de fotografía sería un caso claro de este sentido de auto-transformación. El Museo de South Kensington, antes citado, surgió de la Escuela de Diseño en 1835. Manteniendo la orientación didáctica, la Escuela se metamorfoseó, por influencia de Henry Cole, gestor oficial vuelto fotógrafo, en un museo populista de artes aplicadas con una misión educativa y museológica de influencia global.⁹ Pero no sólo el museo sino su contenido se generó de una trans-

formación: una parte importante de su colección fotográfica se debió al traslado de 81 fotografías topográficas de la Misión de las Fronteras de EEUU/Canadá, un proyecto organizado por la Comisión Británica de Fronteras, de las oficinas del Ministerio de Asuntos Exteriores al museo. Esta transformación de funciones del espacio físico y del contenido de los museos de fotografía es bastante común. Como en el caso anterior, la mayor parte de las colecciones fotográficas de los museos surgieron de una metamorfosis de valor y de custodia de las fotografías de diversos archivos públicos. Por el mero traslado al museo de arte de las antiguas colecciones de ciencia y tecnología, archivos públicos o bibliotecas, las fotografías adquieren un “aura” artística: las fotografías de catedrales de Roger Fenton, por ejemplo, fungían en el Museo Británico como documentos topográficos, pero al trasladarse en 1860 a South Kensington pasaron a valorarse como obras artísticas.¹⁰

Un ejemplo representativo de transformación característica del museo de fotografía como espacio heterotópico es el de la colección fotográfica de la Biblioteca Nacional de Francia. Una de las más completas y representativas del medio, esta colección surgió del acarreo de los fondos del depósito legal, un decreto de 1793 que obligaba a entregar una copia de todo libro, grabado, impresión o fotografía que se publicara, circulara o vendiera en Francia.¹¹ Otro ejemplo posterior, que resulta bastante significativo es el de la Biblioteca Pública de Nueva York. Por influencia de Julia Van Haften, bibliotecaria de la división de Arte y Arquitectura, los libros originales con fotografías de autores como Charnay, Gardner, LeSecq y Salzmann dejaron de estar en secciones como “arqueología”, “castillos”, “ornamentos islámicos”, “etnografía” y “geología” para constituir un flamante departamento de “fotografía”.¹² Pero más allá de un cambio de clasificación temática (por ejemplo, Frances Frith deja de clasificarse como “Egipto” para ser “Fotografía de misiones topográficas del S. XIX”), las fotografías se han podido someter a transformaciones

que involucran la enajenación de su función práctica original: las fotos de Cartier Bresson dejan de ser documentos de la Guerra Civil para convertirse en iconos del "momento decisivo", las fotos de Blossfeldt dejan la tipología botánica para convertirse en series conceptuales y las fotos de Atget pierden su carácter de documentos para asociarse a la estética surrealista.¹³

La transformación más significativa del museo de fotografía como espacio heterotópico implica, en definitiva, una enajenación de la función práctica y social de la fotografía. En su texto, Museo sin paredes, André Malraux atina a enfocar uno de los pilares sobre los que descansa la logística del museo: su homogeneización y enajenación forzada de los objetos producidos por distintas culturas en distintos tiempos.

Al hablar de un museo en que sólo hay reproducciones fotográficas, Malraux coincide con Benjamin cuando habla de que la obra, al fotografiarse, pierde propiedades como objeto. La técnica reproductiva de Benjamin es para Malraux el estilo homogeneizador. En el fondo, ambos están hablando de lo mismo: de la enajenación inevitable que implican las imágenes colocadas en el museo. Si a esta visión de Benjamin y Malraux agregamos la de Goethe en el Propylaen que habla de la separación del objeto con su contexto, la de Adorno sobre la connotación de muerte en lo museal o la de Foucault del objeto de museo como objeto arqueológico, observa-

remos que todos coinciden en ver la "museidad" como una alienación definitiva del objeto de la esfera de la acción –praxis– y una inserción de éste a la esfera autónoma de la estética –teoría–. De aquí la aporía –y el reto– del museo de fotografía: en una situación de museo la praxis siempre se convierte en un objeto. Así llegamos a la paradójica situación de que aunque el museo de fotografía se defina como un lugar propio para difundir y admirar el medio, en realidad, al entrar la foto en el museo y reducir su potencial comunicativo a un mero efecto estético también pierde, en una gran medida, su principal función social.



pre se convierte en un objeto. Así llegamos a la paradójica situación de que aunque el museo de fotografía se defina como un lugar propio para difundir y admirar el medio, en realidad, al entrar la foto en el museo y reducir su potencial comunicativo a un mero efecto estético también pierde, en una gran medida, su principal función social.

3. Yuxtaposición de varios espacios reales

Según Foucault las heterotopías tienen el poder de yuxtaponer en un sólo lugar real varios espacios incompatibles entre sí. En ese sentido, el museo de fotografía es también una encarnación del "museo sin muros" de Malraux: según él, gracias a la reproducción mecánica característica de la foto podrían convivir manifestaciones estilísticamente heterogéneas y discontinuas en el tiempo de la producción artística del "Hombre":

En nuestro museo sin paredes, la pintura, el fresco, las miniaturas, y los vitrales parecen pertenecer a una única y la misma familia, pues todo por igual miniaturas, frescos, vitrales, tapices, placas escritas, pinturas, jarrones

griegos pintados, "detalles" e incluso estatuas, se han convertido en "láminas de color".¹⁴

En las paredes del museo de fotografía se encuentran, lado a lado, obras cuya orientación conceptual o estilística puede llegar a ser opuesta o contradictoria, pero que presentan una superficie homogénea debido a su misma génesis técnica. Hemos puesto ya el ejemplo de la contigüidad que se daba en los museos del siglo XIX entre fotos de orientación científica y artística. En el siglo XX compartirán el espacio del museo imágenes fotográficas de distintas procedencias, funciones, géneros y concepciones teóricas. Es muy común ver en los museos de fotografía imágenes modernas asociadas a una búsqueda formal-estética al lado de imágenes posmodernas con una orientación conceptual y lingüística. Mientras que cada tipo de fotografía puede comprenderse en sí misma sin el influjo de la otra, la yuxtaposición de varios tipos de fotografía complica el discurso museográfico, confunde al público y resalta su carácter heterotópico.

No sólo el museo de fotografía sino también el museo de arte contemporáneo en que se exhibe fotografía se presenta como un espacio dialéctico de convivencia de opuestos: el "Espíritu" hegeliano del Arte manifestado en la gestualidad física del autor (por ejemplo, el expresionismo abstracto) comparte paredes con su opuesto teórico, el gesto lingüístico del autor propuesto como "Arte" que aparentemente niega el concepto tradicional de obra-de-arte-hecha-por-un-autor (por ejemplo, el Arte conceptual, Arte povera, Fotografía, etc.). En los museos de la era posmoderna es común ver a la Pintura, el género moderno de "Arte de museo" por excelencia, al lado de la Fotografía, esa "técnica de reproducción mecánica" que Delaroche, Baudelaire y Benjamin veían como la amenaza misma del género pictórico. El museo constituye una de las más claras manifestaciones del concepto moderno de "Arte". Por un lado, separa claramente el objeto artístico de su contexto original, colocán-

dolo en una esfera autónoma, fuera de la historia. Por el otro, se presenta como un producto de la condición crítica de lo "moderno" al tener la capacidad de asimilar las crisis sucesivas de los movimientos artísticos adjudicándoles una cualidad de "momentos" creativos o "estilos".

Queda fuera del alcance de este texto describir las operaciones a las que se somete a las fotografías para que éstas adquieran un "aura" artística que justifique su inserción en el museo. Baste con afirmar que el museo, como institución, tiene una capacidad probada de asimilar una diversidad de propuestas al revestirlas con el barniz homogéneo de "objetos de colección y contemplación". Al materializarse a partir de la idea de acumularlo todo,... de constituir una especie de archivo general,...de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas la épocas, todas las formas, todos los gustos, el museo es, para Foucault, un lugar inaccesible a la mordedura del tiempo. El museo es un almacén de tiempo que está, sin embargo, "fuera del tiempo". Por ello, Foucault sostiene que muy a menudo las heterotopías, espacios múltiples, coinciden con heterocronías, tiempos múltiples.¹⁵ Esto resulta de la ruptura del hombre con su tiempo y espacio tradicionales. Otra paradoja: aunque el museo yuxtapone varios espacios reales, el espacio que resulta es ficticio, utópico y abstracto. Un espacio/no espacio que contiene un tiempo/no tiempo.

5. Cerrazón y apertura

Las heterotopías contienen, al mismo tiempo, sistemas de apertura y cerrazón que las aíslan y las vuelven penetrables. Por un lado, sostiene Foucault, no se puede entrar a ellas más que con permiso, reuniendo una serie de condiciones y haciendo determinados gestos. Qué más claro ejemplo que los museos: aunque se construyeron con un fin didáctico y con un interés de alcanzar a un público masivo, su contenido se aleja de lo pedagógico y excluye precisamente a esa audiencia por su indudable sofisticación e innegable equivocidad conceptual. Aunque el

museo presenta la apariencia de una apertura es, más bien, una cerrazón. Mientras que se crea la sensación de entrar en una realidad, por el mismo hecho de entrar a él se está en una ilusión. ¿Qué ilusión mejor construida que las de las imágenes fotográficas que, por su misma naturaleza, pervierten nuestra percepción al producir en nosotros un efecto de realidad? ¿Qué mejor engaño que el de esas imágenes contruidas fotográficamente que parecen, sin embargo, realidades materia-

Recordemos ese “museo imaginario” que constituyen las imágenes mediáticas de guerra y desastres y asociémoslo a nuestra experiencia reciente de percibir la transmisión televisiva del ataque terrorista a las torres gemelas de Nueva York: primero las apreciamos como parte de un espacio de ilusión, de un imaginario constituido por el conjunto de imágenes de desastres que “flota” en los medios y sólo después, en un segundo momento, logramos comprenderlas como una



les? ¿Qué medio mejor para proponer utopías que el medio de representación más mimético y analógico, más cercano a nuestra percepción visual?

6. Función

Según Foucault, las heterotopías cumplen una función, que puede ser de dos tipos: o bien funcionan como una ilusión que nos hace ver la realidad física como un espacio más ilusorio, o bien, crean un territorio tan organizado, estructurado y funcional que toda percepción del ambiente real es de desorden, embrollo y alteración.

referencia a una situación viva y real. El museo de fotografía no necesita ser un lugar físico para ser una heterotopía. Como bien aseveraba Malraux, el medio fotográfico es en sí un “museo imaginario”. Como las combine paintings de Rauschenberg, en que las imágenes fotográficas pierden sentido individual y toman valor como textura, el medio fotográfico constituye una trama ilusoria contra la cual medimos la experiencia de lo real. Función paradójica la del medio fotográfico, “lápiz de la naturaleza” que traza con su aparato mecánico láminas que parecen salir de la Historia y que, como ésta, asumen una posición de distancia.

Signos que se presentan como objetos y que enmascaran su constructibilidad y su ideología. Ilusiones que se suman para formar una memoria colectiva, ésta que no hemos experimentado pero que recordamos como si la hubiésemos vivido y visto.

Pensar en el museo fotográfico como heterotopía permite asociar aquellos aspectos conflictivos de la naturaleza de la fotografía con la compleja –y a veces contradictoria– funcionalidad de los museos fotográficos. En el museo de fotografía salen a la luz aquellos rasgos ocultos del medio que sostienen su potencial de ilusión, verdad, memoria, engaño, fascinación. Paradojas de la visión: a través de heterotopía, Foucault entiende al museo, como Doisneau, como el mejor y más cabal mirador de la realidad.

NOTAS:

- 1 Michel Foucault, “Espacios diferentes” en *Estética, ética y hermenéutica* (Barcelona: Paidós, 1999) pp. 434 – 435.
- 2 Ibid.
- 3 Octavio Paz, “La nueva analogía: Poesía y Tecnología” (1967) en *El signo y el garabato* (Barcelona: Seix Barral, 1991) p. 20.
- 4 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* (México: Siglo XXI, 1997) p. 3.
- 5 Anne Mc Cauley, “Invading Industry. The South Kensington Museum and the Entry of Photographs into Public Museums and Libraries in the Nineteenth Century” en *The Museum and the Photograph* (Williamston, MA: Clark Art Institute, 1998), p. 53.
- 6 Ibid. p. 55
- 7 Idem.
- 8 Mark Haworth-Booth, “The Museum and the Photograph. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum, 1835-1900” en *The Museum and the Photograph*, Ibid. pp. 10-19. 9 Haworth-Booth, Ibid.
- 10 Haworth-Booth, p. 14.
- 11 Mc Cauley, Ibid. pp. 42-43.
- 12 Douglas Crimp. “The Museum’s Old/ The Library’s New Subject” en Richard Bolton, ed. *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989), p. 7.
- 13 Tras la publicación de las fotos de Atget en *Surrealismo* y pintura de Breton y de las de Blossfeldt en *Minotauro de Bataille*, la obra de ambos autores cambió de adscripción en el discurso museográfico posterior: su intención original como documentos quedó eclipsada por una nueva orientación conceptual.
- 14 Malraux citado por Owens en “Sobre las ruinas del museo” en Hal Foster, ed. *La postmodernidad* (México: Kairós, 1986) p. 86. Versión inglesa en *On the Museum’s Ruins*.
- 15 Foucault, op.cit., pp. 438-439.