



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## Los museos modernos y el relato del pasado: se mira y no se toca

Sebastián Senlle Seif<sup>1</sup>

### Resumen:

Hablar de retóricas de la memoria implica, en principio, hacerse cargo de que no estamos frente a una figura plana sino de múltiples aristas, que puede ser abordada de diversas formas. De este modo, si concebimos que la(s) memoria(s) no es unilineal, uniforme y, menos aún, homogénea, es necesario pensar seriamente que sus definiciones y redefiniciones, incumben al ámbito de la política: hay políticas de la memoria que disputan el modo y el contenido de aquello que debe ser recordado/olvidado. Junto con el despunte de la modernidad –actuando como uno de sus arietes tanto como uno de sus productos- el museo se ha convertido en la institución privilegiada para guardar, clasificar y *exhibir* los objetos que se decide *congelar* en las vitrinas, contribuyendo a la monumentalización de la historia.

Si fuera posible trazar una línea de continuidad entre “El origen del drama barroco alemán” de W. Benjamin y algunos escritos posteriores, diría que la plena identificación sujeto-objeto que lleva a cabo el simbolista –su ejercicio de simbolizar, por medio de un objeto, una presunta totalidad orgánica y coherente a la que remitiría- se corresponde con la pretensión museística que Benjamin rechaza, de caracterizar una época, una sociedad, una cultura, a través de los *objetos* más salientes que la *representan*. En este sentido, el museo actúa como una institución moderna que da cuenta del pasaje de la función cultural de la obra de arte, a su carácter meramente exhibitivo. Pero más importante aún, detrás de esa aparente simpleza, detrás de esa pretensión de transparencia y asepticidad de la exhibición, hay políticas de la memoria que tejen los hilos subyacentes del relato confeccionado a partir de los objetos exhibidos.

---

<sup>1</sup> FSOC, UBA.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## **Los museos modernos y el relato del pasado: se mira y no se toca**

En la segunda edición de su texto “Comunidades imaginadas”, Benedict Anderson sostiene que el *censo*, el *mapa* y el *museo* fueron instituciones que moldearon profundamente el modo en que el Estado imaginó sus dominios. Esto sucedía tanto con la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, como con la geografía de sus dominios y la legitimidad de su linaje. El estudio se limita concretamente a la observación de los Estados coloniales del Sudeste de Asia. Sin embargo, la lectura que el autor hace del rol de estas instituciones en la conformación de los Estados nacionales, arroja luz sobre algunos de los temas acerca de los cuales quisiera expresar algunas hipótesis.

Anderson destaca que hasta comienzos del siglo XIX los gobernantes del Sudeste de Asia mostraron muy poco interés en los monumentos antiguos de las civilizaciones que habían sometido. Pero en adelante, las grandezas de Borobudur, de Angkor y otros sitios antiguos fueron “...desenterradas, sacadas de la selva, medidas, fotografiadas, reconstruidas, apartadas, analizadas y exhibidas” (Anderson; 1993, p. 250). El Estado colonial comenzó una activa concentración de esfuerzos arqueológicos con el fin de restaurar los monumentos más imponentes. Si bien esta empresa era un reflejo de la moda orientalista general, hay una serie de factores que hacen suponer que los Estados tenían además otras razones no-científicas. La más importante de ellas es que la arqueología monumental le permitió al Estado erigirse en guardián de la tradición: “...los monumentos reconstruidos a menudo tenían a su alrededor unos muy cuidados prados, y siempre cuadros explicativos, completos, con fechas aquí y allá. Además, debían permanecer vacíos, con excepción de los turistas a pie (en lo posible, se evitarían las ceremonias religiosas o las peregrinaciones). Convertidos así en museos, resurgieron como insignias de un Estado colonial secular” (Anderson; 1993, p. 254). Según esta lógica, la característica más saliente del “Estado profano” fue su capacidad de reproducción, que las técnicas de la imprenta y la fotografía propiciaban, pero desde el punto de vista político-cultural, por el hecho de que los gobernantes no creían en el carácter sagrado de los sitios locales. La progresión del espíritu museístico avanzaba rápidamente a través de enormes informes arqueológicos que



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

contenían fotografías ilustrativas del proceso de reconversión de las ruinas. Además, en armónica sintonía, se ponen en circulación variados textos ilustrados dedicados al consumo masivo, siguiendo la lógica general de “logoización” que se completa con representaciones de monumentos, aves autóctonas, y demás objetos en tarjetas y estampillas postales de masiva circulación. “Este tipo de arqueología, que maduraba en la época de la reproducción mecánica, era profundamente política (...) Todo se había vuelto normal y cotidiano. Y era precisamente la infinita reproducción cotidiana de estos símbolos la que revelaba el auténtico poder del Estado” (Anderson; 1993, p. 255).

El ejemplo citado, junto con innumerables sucesos de lógicas similares, nos permiten introducirnos en una de las temáticas que ha observado críticamente Walter Benjamin: ¿Cuáles son y cómo operan los dispositivos culturales puestos en práctica a partir de la modernidad que permiten que el capitalismo *aparezca* como sistema coherente y acabado? ¿Qué lógica opera para que la historia no *sea* una escritura cuya narrativa es preciso continuar y *aparezca* como relato estanco contenido en determinados objetos e “hitos” que hay que recordar? Dado que la respuesta a estos interrogantes excede los límites de nuestra propuesta, vamos a concentrarnos tan solo en el rol del arte y su interrelación con los museos modernos. Las propuestas que siguen, parten de la premisa que Benjamin no pensaba al arte como esfera autónoma de conocimiento, sino como campo conflictivo inserto en una totalidad mayor que, a partir del Renacimiento, sufre una serie de profundas transformaciones.

Comencemos por una diferenciación establecida por el filósofo berlinés que recorre toda su obra, pero que ha sido expuesta con precisión en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En el arte cultural, la experiencia aurática que los sujetos experimentaban con los objetos no provenía de estos últimos, sino del contexto cultural en el que el objeto desempeñaba una función determinada. Con el Renacimiento la obra de arte se autonomiza progresivamente de su contexto cultural, adoptando valor ya no en relación con los sujetos sino en tanto objetos en sí mismos. Mientras que el arte posrenacentista da carácter aurático a la propia singularidad del objeto, en el arte cultural el carácter aurático de la obra le viene al objeto desde el exterior. Éste no es por sí mismo aurático pero



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

simultáneamente es el que permite experimentar un carácter de universalidad. Se trata de una singularidad que sólo es aurática en tanto representa la universalidad de la comunidad que le da sentido.

Junto con esta transformación, se produce el pasaje del culto a la exhibición; en el arte cultural la obra de arte no estaba producida con el fin de ser exhibida sino que tenía un rol específico en la producción de lazos en la polis. A partir del Renacimiento, el objeto “obra de arte” toma distancia respecto del sujeto y su experiencia para convertirse en objeto de exposición. Mientras que en el arte cultural la función del objeto era la de producir comunidad en tanto se trataba de una experiencia colectiva, cuando se produce el pasaje hacia su valor exhibitivo se convierte en experiencia individual del sujeto con el objeto; se pierde el carácter comunitario.

Todo este cambio se produce, como hemos apenas sugerido, en una serie mayor de transformaciones de carácter profundo. Hacia mediados del siglo XVIII Baumgarten concibe por primera vez la idea de que puede existir un área disciplinar independiente llamada estética, cuyo objeto de estudio específico sea la belleza y se concentre en las obras de arte. Esto se produce dentro de un clima general de autonomización de campos de conocimiento. En filosofía se había concebido ya la escisión sujeto/objeto. Esta toma de distancia del individuo con respecto a la naturaleza, es la que posibilita la existencia de la ciencia que irá colmando la necesidad del sujeto de dominar, violar y someter esta naturaleza de la que se ve separado.

Esta lógica tiene su correlato también en el ámbito del arte. En la Edad Media, la pintura era plana, unidimensional: la concepción de la realidad entonces en boga hacía que la dimensión fuera innecesaria. El hombre era objeto de la creación divina al igual que el resto de la naturaleza. En la Modernidad esto cambia radicalmente: el retrato de los adinerados burgueses comienza a cobrar importancia. Con el redescubrimiento de la perspectiva, aparece la posibilidad de representar la profundidad del campo. El individuo ocupa el primer plano respecto de una naturaleza manipulable que es mero telón de fondo. Estos cambios, entre otros, hacen posible la existencia de nuevas instituciones que antes no



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

hubiesen tenido sentido. Así, los museos cobran relevancia en tanto la exhibición sustituye el aspecto dominante que anteriormente ocupara el culto.

El caso citado por Benedict Anderson, podría servir como ejemplo práctico de los cambios que venimos narrando. En los antiguos sitios arqueológicos del sudeste asiático en que tenían lugar los rituales a través de los cuales la comunidad (re)producía sus lazos comunitarios, el Estado colonial aplicó una serie de políticas museificantes con el fin de exhibir, resignificación mediante, las obras de arte “autóctonas” a efecto de congelar un pasado que, por medio de esta acción, carece ya de historicidad. Podríamos especular que otro ejemplo sería la progresiva secularización estatal a través de la cual se concede mayor importancia relativa al museo respecto de las catedrales. En estas últimas los objetos “obra de arte” no estaban concebidos necesariamente para ser alcanzados por el ojo humano. Elevadas cúpulas con cuidadas gárgolas y esmerados vitrales, no estaban dispuestas hacia su visibilización humana, sino dedicadas al culto divino. Los seres humanos, miembros de la naturaleza al igual que el resto de las criaturas mortales, no debían contemplar los objetos sino que ellos mismos eran objeto de contemplación de Dios. El museo, en cambio, ha sido concebido a partir de la modernidad como institución en que se guardan, clasifican y exhiben los objetos descontextualizados, apartados de su base cultural, o aquellos que han sido concebidos directamente para ser exhibidos. Quitados del entorno en que adquieren sentido, los objetos materiales se presentarán como un cúmulo de *evidencias empíricas* del relato de la historia que se busca sustentar. Esto nos lleva a una discusión que puede ser comprendida en términos complementarios.

En “Actualidad de la filosofía” Theodor Adorno lleva a cabo una serie de observaciones críticas hacia ciertas corrientes filosóficas que en su búsqueda de la verdad, conciben una idea de totalidad que, ya sea por puro empirismo, ya por idealismo, desconocen el rol fundamental de la dialéctica. No se trataría de que el concepto ahogue al objeto o de establecer un imperialismo de este último, sino de comprenderlos en su irreconciliable juego dialéctico. En este texto, Adorno compara la tarea del filósofo con la situación de tener que resolver un enigma, terminando con un núcleo argumentativo que celebra las ideas que Benjamin sostuviera en “El origen del drama barroco alemán”.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

Adorno sugiere que “si la filosofía ha de aprender a renunciar a la cuestión de la totalidad, esto significa de antemano que tiene que aprender a apañárselas sin la función simbólica en la que hasta ahora, al menos en el idealismo, lo particular parecía representar a lo general...” (1991; s/d). La crítica de Adorno hacia la utilización del símbolo como expresión acabada y coherente de la totalidad, había sido desarrollada anteriormente por Benjamin.

En el texto anteriormente mencionado, Benjamin expresa una concepción decadentista y ruinoso de la historia, decididamente teológica, cuya lectura bíblica la propone como permanente caída desde sus orígenes. Hay una fuerte ligazón con su idea de historia natural como degradación de la physis, putrefacción de la materia de la naturaleza. Allí establece que el símbolo expresa una síntesis entre el concepto y el objeto que deriva en una visión ahistórica y cristalizada del pasado. Este es un recurso utilizado por el historicismo a partir del Renacimiento, junto con una política de desprestigio de la alegoría. Esta última se hace cargo del carácter ruinoso e incompleto de la historia, expresando el irresoluble conflicto entre el concepto y el objeto. La alegoría es un proceso de escritura que va arrojando sentido a medida que se produce la narrativa. No expresa una síntesis ni una inmediatez entre el concepto y el objeto, sino que da cuenta del conflicto. Así, la alegoría, como el jeroglífico, expresa la dimensión sagrada por oposición a lo terrenal; presenta una contradicción no resoluble porque por una parte es una grafía que tiende a conservar su significado para atesorar el carácter esotérico, pero también está destinado a la comunión de la comunidad en su conjunto. El símbolo es la pretensión de pasar por alto esta contradicción, haciendo que la imagen represente plenamente, sin fisuras, sin huecos, el carácter de la comunidad. La alegoría, en cambio, se hará cargo de la imposibilidad constitutiva de esta contradicción entre lo expresado y lo no expresable.

El alegorista toma la ruina como testimonio fragmentario de la historia natural, la materia en permanente degradación, y la resignifica en el presente: arruina ese sentido claro que en apariencia se encuentra para arrojar un sentido que hable en el presente. En palabras de Benjamin, “lo que más llama la atención en este uso vulgar del término <<símbolo>> es el hecho de que el concepto correspondiente, que de un modo casi imperativo se refiere a



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

una ligazón indisoluble de forma y contenido, se preste a paliar filosóficamente la impotencia crítica que, por falta de temple dialéctico, no hace justicia al contenido en el análisis formal ni a la forma en la estética del contenido” (Benjamin; 1990, p.151).

Así, con el Renacimiento y más específicamente a partir del Romanticismo, pero ya durante el Clasicismo, “la unidad del objeto sensible y el suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre la manifestación y la esencia. La introducción en la estética de este concepto deformado de símbolo fue una destructiva extravagancia romántica que precedió a la desolación de la moderna crítica de arte” (Benjamin; 1990, p. 152).

La concepción de Benjamin en torno a esta problemática, es complementaria con su propuesta en torno al modo de comprender la historia. Es posible aventurar que hay cierto paralelismo entre las formas de construcción del relato del simbolista y el alegorista, con respecto al modo en que el historicismo y el materialismo histórico construyen su narrativa de la historia. En la tesis 16 de sus “Tesis de filosofía de la historia”, afirma que “el materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo. Puesto que dicho concepto define el presente en el que escribe historia por cuenta propia. El historicismo plantea la imagen <<eterna>> del pasado, el materialista histórico en cambio plantea una experiencia con él que es única” (1989, p. 189).

El historicista entra en empatía con el vencedor que trae consigo además el botín de los bienes de cultura. Y estos últimos, “deben su existencia no sólo a los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos” (1989, p. 182). En la modernidad, con la construcción de Estados nacionales y la proliferación de museos atesoradores de objetos, ha sido imprescindible la creación y apropiación de una batería simbólica que *represente* una épica a partir de la cual se genere una identidad común a un territorio dado. Símbolos nacionales cuya interpretación está *ya dada* por su exhibición en unos anaqueles que el visitante debe contemplar en silencio y a cierta prudencial distancia. Frente a esta situación, “el materialista histórico tiene que abandonar



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

el elemento épico de la historia (...) Hace que la época salte fuera de la continuidad histórica cosificada, que la vida salte fuera de la época, la obra de la obra de una vida” (1989, p. 91).

Continuando con esta suerte de paralelismo que estamos estableciendo entre “El origen de drama barroco alemán” y la concepción benjaminiana de la historia, podríamos especular que el modo de proceder del alegorista se acerca al del materialista histórico en tanto este último “...concibe la comprensión histórica como un hacer que siga viviendo lo que se comprende cuyas pulsaciones son perceptibles hasta en el presente” (1989, p. 92). El modo de narrar la historia que propone el museo moderno, entra de este modo en contradicción con la concepción que Benjamin asigna al materialista histórico. Los objetos que esas intuiciones exhiben, son presentados como evidencias materiales fehacientes del pasado relatado: se trata de símbolos, objetos descontextualizados y ordenados intencionalmente de modo tal que den cuenta de la inequívoca historia narrada. En cambio, para el materialismo histórico el concepto de cultura resulta problemático, pero más aún su desmenuzamiento en bienes materiales. “Para él no ha concluido la obra del pasado: considera que a ninguna época le caerá en el regazo, ni entera ni parcialmente, como una cosa, como algo manejable” (1989, p. 101).

Lo que intento sugerir es que el relato de la historia de matriz historicista que ha ido de la mano con la erección de los modernos Estados nacionales, ha utilizado también un entramado institucional que incluía a los museos como sitios en que se atesoraban objetos materiales que funcionaban como argamasa simbólica acabada. La situación contemplativa que los museos propiciaban (y en muchos casos aún ofrecen), favorecía la expectación de un todo coherente que solamente había que asimilar. En su artículo “El espíritu de lo real”, Eduardo Grüner rescata una idea sostenida por Georges Didi-Huberman a partir de la cual en la modernidad se habría producido un desprestigio de la escultura en favor de la pintura. El taller del escultor permanece sucio, lleno de polvo calcáreo y con nauseabundos olores ligados al deshecho y la combustión. El pintor, en cambio, permanece en una límpida habitación convenientemente decorada, llena de objetos inspiradores. Grüner sostiene que aparece aquí una suerte de división del trabajo en que el escultor trabaja con sus manos



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

como un proletario, mientras que el pintor utiliza sus manos como extensión del ojo, sugiriendo una condición aristocrática.

Recurriendo a Martin Jay, Grüner trae a escena el concepto de *ocularcentrismo*, para referirse al lugar dominante que empieza a adquirir la pintura sobre la escultura, progresivamente descalificada como arte “no espiritual”. Esto ocurre junto con la revalorización neoplatónica del espíritu sobre el cuerpo, que Grüner traduce, en el marco de esta discusión, como la toma de distancia respecto de la obra, transformada en puro objeto de contemplación.

Junto con esta discusión, Grüner lanza una reflexión provocativa que nos sirve a los efectos de ilustrar lo que venimos sosteniendo acerca del museo moderno y el tipo de relato histórico que sustenta:

¿Por qué, en los museos, está prohibido *tocar* las esculturas? ¿No es la escultura, acaso (al menos en su forma clásica) una forma estética que –porque tiene una dimensión *voluminosa*, porque ocupa un lugar concreto en el *espacio*, porque está hecha con una textura *material* que puede ser suave o áspera, fría o cálida, etcétera- compromete al sentido del *tacto* al menos tanto como al de la vista? Cualquier guardián de museo nos dirá: Bueno, pero si todo el mundo la toca, la acaricia, la patea, terminará gastándose, deteriorándose. Pero, *pero*: ese es, en todo caso, un problema *práctico*, no de principios estéticos, filosóficos o lo que fuere. Y además: si se “gasta”, ¿qué? Si *pierde*, incluso, parte de su “materia” ¿qué? ¿No sería esa “pérdida” parte de la “experiencia histórica” de la obra? (...) Nada hay de “natural” en esa obsesión *conservacionista* (...) ¿*Deben*, necesariamente, *restaurarse* las obras de arte, o su “deterioro” multiseccular es un componente de su “recepción” *actual* (es decir, para permanecer benjaminianos, de su *aura*? [Cursivas en el original] (Grüner; 2007)

Si la época del *ocularcentrismo* ha utilizado una política de la memoria que privilegia la exhibición de objetos que *se miran y no se tocan*, podríamos suponer que la propia concepción de la historia que sustenta dicha política, tiene en sus raíces un modo de construcción que congela dicho relato, para exhibirlo de manera tal que se mire y no se toque. Los hechos han sido ya contados, relatados y, más aún, se han brindado *evidencias* materiales de lo dicho. Por ello, no se trata de una narrativa que es posible (y mucho menos, necesario) continuar en el presente. El conflicto se ha resuelto ya de algún modo; de hecho,



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

hay símbolos que lo representan. Por ello, ya no hay nada más que escribir acerca del pasado monumentalizado y, claro, menos aún, que *tocar*. Alcanza tan solo con *mirar*. Walter Benjamin, en cambio, nos propone un modo distinto de interpretar el pasado. Recordarlo, tal como es la propuesta de estas jornadas, es también un modo de quebrar la matriz llana del historicismo en favor de *otras historias*.

### **Bibliografía**

- Adorno, Theodor, Actualidad de la filosofía. Paidós, Barcelona, 1991.
- Anderson, Benedict, Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Fondo de Cultura Económica, México DF, 1993.
- Benjamin, Walter, Discursos Interrumpidos. Taurus, Madrid, 1979.
- Benjamin, Walter, El Origen del Drama Barroco Alemán. Taurus, Madrid, 1990.
- Benjamin, Walter, Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo. Taurus, Madrid, 1972.
- Grüner, Eduardo, “El espíritu de lo real”. En Revista Conjetural No. 47, Buenos Aires, septiembre de 2007.
- Grüner, Eduardo, El sitio de la mirada. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2001.
- Huysen, Andreas, En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.
- Jay, Martin, Campos de Fuerza. Entre la Historia Intelectual y la Crítica Cultural. Paidós, Buenos Aires, 2003.