

El lugar donde todas las palabras se concretan. Cinco presencias de la escritura en pequeños museos etnográficos¹

Vincenzo Padiglione

Universidad La Sapienza de Roma
vincenzo.padiglione@uniroma1.it

Resumen

El autor propone un sugerente recorrido por lo que define como *escritura museal*, convocando para ello algunas de las más atractivas teorías sobre el significado actual de los museos y las lógicas socio-culturales y comunicativas que ocultan.

Palabras clave

Museo, ostensión, semiótica, doble descripción, palimpsesto, caligrama.

Abstract

The author suggests a route through what he defines as museal writing, summoning some of the most attractive theories on the present meaning of museums and the hidden socio-cultural and communicative logics.

Key words

Museum, Ostentation, Semiotic, Double description, Palimpsest; *caligrama*.

Escritura como ostensión

Ostensión = exposición solemne, muestra de objetos; explicación, enseñanza.

Nos hallamos imaginariamente en la isla de Laputa, en la que Lemuel Gulliver se encuentra con los académicos de Lagado, geniales científicos inmersos en el intento de mejorar el sistema comunicativo de la nación.

“La primera propuesta consiste en acortar el discurso reduciendo los polisílabos a monosílabos y eliminando los verbos y los participios: porque, viendo como está el asunto, todas las cosas imaginables no son más que nombres. La segunda, que pretende abolir del todo cada una de las palabras, fue calurosamente apoyada como infinitamente ventajosa, tanto para la salud como para la concisión. Pues, claro está, que cada palabra pronunciada nos consume de alguna forma los pulmones y, por consiguiente, contribuye a acortarnos la vida. Entonces se sugirió que, ya que cada palabra simplemente es el nombre de algo, sería más conveniente que cada cual llevara encima todas las cosas necesarias para expresar los asuntos específicos de los que quiere hablar. Esta solución hubiera sido sin duda acogida por muchos como muy ventajosa por la comodidad y en aras de la salud pública, si las mujeres, de acuerdo con el vulgo y los iletrados, no hubiesen amenazado con una revuelta reivindicando la libertad de hablar con la lengua y a la manera de sus antepasados: el vulgo siempre ha sido irreductible enemigo de la ciencia. Sin embargo, muchos entre los más doctos y los más sabios se han adherido a esta nueva forma de expresarse a través de las cosas; el único inconveniente de esto es que, si tenemos que tratar asuntos complejos y de distinto género, estamos obligados a cargar sobre la espalda con una montaña de objetos, a menos que no se disponga de un par de gallardos sirvientes que nos ayuden [...].

Otra gran ventaja es que el invento puede servir de lenguaje universal, que puede ser entendido en todas las naciones civiles, que por lo general usan muebles y utensilios del mismo género o muy similares, así que fácilmente se puede entender su significado”.

En lo que tiene de desterrar la voz y marginar la palabra escrita, en considerar ambas como intrusas, el museo parece haber sido pensado por y para los habitantes de Laputa, gente impráctica y máximamente intelectualizada que puebla la isla voladora descrita por Jonathan Swift en los *Viajes de Gulliver* (1726). En los principios de la tarea museística está presente una experimentación semiótica (comunicar a través de objetos) y, al mismo tiempo, un fundamentalismo visual que lleva a crear mundos sociales basados en un idioma utópico: la ostensión de los objetos, un código que quisiera prescindir de hablar y de escribir, un lenguaje que se imagina universal, bien porque recurre a referentes concretos, objetivos, o porque está dirigido a aquella élite dispuesta a considerar aquello que sería sumamente universal como el arte verdadero. Muchas veces se ha presupuesto que el artefacto, el elemento museístico o patrimonial, una vez descarnado de los discursos, encontraría autenticidad, valor intrínseco; que la comunicación, una vez no contaminada por lenguajes y marcos textuales fatalmente históricos y culturales, iba a ganar en pureza, fuerza expresiva².

Sometido a esta lente antropológica, el mostrar en el museo revela una indudable genealogía religiosa, en cuanto aparece concretado en una mimesis con respecto a la experiencia y al lenguaje de lo sacro, justo deudor en la centralidad de la ostensión de las formas de la liturgia católica: la exhibición a los fieles de reliquias, objetos sagrados u hostias consagradas.

Me parece, sin embargo, reductivo emparejarlo a la experiencia religiosa y liquidar a través del evitamiento recíproco la relación entre escritura textual y museo. Esto se merece un razonamiento más articulado. Sobre todo es necesario esperar que concurren historia, lógicas culturales, tipologías de museos, etc. A propósito de esto, gran parte de los “pequeños museos etnográficos” son lugares muchas veces ruidosos, llenos de postales y folletos³ y donde se desarrollan múltiples actividades. No es raro que alberguen cenas, cursos de artesanía o vibrantes conciertos.

Aquí, a diferencia que en Laputa, la ostensión estimula el diálogo. En presencia del objeto se alimentan memorias e historias, vehiculadas por coleccionistas y guías, y en nuestros días, ya siempre por medios electrónicos encargados de poner en escena bienes inmateriales.

Escritura como proyecto

*Proyecto = conjunto de signos, dibujos,
cálculos que constituyen el estudio
preparatorio de una obra.*

Podemos intentar rebatir en parte lo dicho hasta ahora imaginando la escritura como el horizonte cultural que nos envuelve, en el interior del cual nosotros, los modernos, estamos fatalmente instalados, aunque no tengamos total conciencia de ello. Márgenes inéditos de interpretación se abren si sometemos a examen el acto mismo de escribir y hacemos de él la metáfora gracias a la cual otras prácticas sociales, incluido el propio museo, se hacen inteligibles en sus niveles de coherencia interna, en los vínculos que interactúan con el contexto histórico-cultural.

Al concebir el escribir como “una práctica mítica moderna”, Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, le reconoce el poder de uniformar y reorganizar, a nivel simbólico, contextos heterogéneos, o mejor, “todos los campos en los que se contenía la ambición occidental de hacer la historia propia y, de este modo, hacer la historia” (2001:198). La modernidad viene a prefigurar la sociedad como texto, como proyecto *ex novo* que se constituye en la voluntad de distinguirse del discurso recibido, de la oralidad, “del mundo mágico de las voces y de la tradición [...]”. En los frontispicios de la modernidad –escribe de Certeau– podríamos entonces leer inscripciones como: “Aquí trabajar significa escribir” o “Aquí se comprende sólo lo que está escrito”. Esta es la ley interna de lo que está constituido como occidental” (2001:198). Si “en el cosmos tradicional... el sujeto seguía poseído por las voces del mundo”, ahora, delante de un espacio propio, la página en blanco se hace dueño, organiza y objetiviza su hacer. “Delante de la página en blanco, a cada niño se le pone ya en la posición del industrial, del urbanista o del filósofo cartesiano; se predispone a gestionar el espacio, autónomo y distinto, donde poner en práctica una voluntad propia. El modelo de una razón productiva se inscribe en el no-lugar (De Certeau fue el primero en utilizar este término retomado luego por Marc Augé) del papel. Y mediante múltiples formas, el texto construido en el espacio propio es la utopía fundamental y generalizada del Occidente moderno”⁴. (De Certeau, 2001:198, 199, 200).

En apariencia, según sus modos y contenidos, el museo sería refractario a la escritura y a la modernidad, a tenor de su desequilibrio en favor de la ostensión, orientado como está hacia la activación de procesos comunicativos aparentemente primarios y no mediados, y por su labor de exhibición de objetos del pasado. Sin embargo, si aplicamos la antropología simbólica de De Certeau (sintiendo en ella también el eco de las tesis de Derrida), tenemos otras cosas: percibimos la centralidad de la escritura en la práctica museística de releer el pasado, de reescribir la historia, y sobre todo de descontextualizar y resignificar objetos, de rediseñar ambientes, redefinir lugares, como si fueran páginas en blanco sobre las cuales imprimir proyectos, voluntades inéditas. Constatamos en sustancia *la resonancia generalizada del modelo escritural*, el participar de los museos en la misma lógica cultural que caracteriza a la experiencia moderna.

Aquel proyectar, que con De Certeau hemos visto vivir de nexos y homología con el escribir, es por otra parte en sí un gesto escritorial por excelencia en cuanto puesta en forma visible de ideas y conceptos; transposición concreta y relegible que cualifica al museo moderno con respecto a sus antecedentes.

Según Jean Davallon (1986), cada fase en la realización de una muestra o de un museo abriría *una pertinencia semiótica diferente*. En el proceso que lleva a exponer un patrimonio, se pasa de una lógica centrada en textos (la escritura del mensaje a transmitir, la elaboración del proyecto) a una lógica espacial (la puesta en escena de los conceptos y de los objetos como reorganización de un lugar), para llegar, finalmente, con el disfrute por parte de los visitantes, a una lógica gestual, donde la primacía pasa a los cuerpos y a su movimiento.

Como se ha podido observar, la propuesta de Davallon es “una buena caracterización que nos ayuda a pensar de manera «evolutiva», «biográfica», el museo como un objeto-evento a realizar”. Pero sería una simplificación considerar estas tres fases como no interconectadas o, mejor dicho, presuponer las lógicas de referencia sin hibridación entre ellas. Esto provocaría el efecto incierto de que los cuerpos son sólo los de los visitantes, mientras que a proyectistas y conservadores tocaría la identificación con competencias y facultades “más altas” y de rareza erudita. Pero el hecho es que *todos nosotros somos también cuerpos deseantes*, y continuamente repensamos, renegociamos socialmente hasta el último

minuto antes de la inauguración, a través de diferentes formas de escritura, el sentido –de ninguna manera definido de una vez por todas– que aquel proyecto está teniendo en su realización. (Padiglione, 2001b: 177).

Si la escritura es proyecto y, como tal, horizonte cultural moderno que lo *penetra* todo, incluido el museo, hay que preguntarse ahora si los “pequeños museos etnográficos” se hallan colocados en el interior o al margen de este corazón caliente de la modernidad y de Occidente. Desprovistos como han estado en muchos casos de la redacción escrita del proyecto, a lo mejor individualizan experiencias museísticas pre-para-digmáticas, es decir, desde un punto de vista bien diferente, ostentan de hecho una no euforia hacia el progreso, dan representación a modernidades inacabadas y cojas, muestran lacerantes afectos hacia mundos de tradiciones ahora ya en decadencia. No dejándose deslumbrar por las excesivas luminotecnias, recogen mejor que otros las sombras del presente. En cuanto inactuales, son de hecho –más que muchos otros museos– “contemporáneos”, en el sentido nietzscheano recientemente retomado por Giorgio Agamben (2008).

Escritura como explicación

*Explicación = esclarecimiento, individuación
de las causas, aclaración.*

La escritura ocupa un papel central en los museos científicos e históricos que instituyen con el visitante un contrato informativo, en el sentido de que suscitan en él una espera de tipo racional relativa a recibir nociones específicas y especializadas a través de paneles, anotaciones, dibujos técnicos, gráficos y otras escrituras de la contextualización explicativa. En estos casos, la exposición misma parece estar centrada en el texto, en el mismo sentido que tiene en el libro ilustrado, en las páginas de una enciclopedia, su matriz privilegiada. La autoridad es construida mediante documentación y su voz suele ser impersonal y monológica. El museo se define de hecho como lugar del aprendizaje cognitivo.

Dentro de la antropología italiana, Alberto Mario Cirese (1977) ha sido el teorizador de una museología racionalista que con gran mérito ha desplazado el foco de interés de la *colección* al *discurso científico*. En el

centro de la escena museística, es necesario colocar el resultado de la investigación pura, que el museo, *partenair* de la universidad, desarrolla; es decir, la explicitación de las causas supuestas, como reconstrucción de aquel orden nada evidente de relaciones significativas en las que los objetos participaban *cuando eran usados*.

En el seno de la museología racionalista, el panel con inscripción de textos, esquemas, gráficos (pero también dibujos técnicos, fotos y genealogías) viene a desarrollar un papel heroico, pues es el encargado de dotar de autoridad científica y cultural a un montaje de lo contradictorio –precisamente en cuanto configuración visual–, ambiguo, es decir, fatalmente reductivo con respecto a la claridad y densidad analítica que se considera debe aportar el libro. El panel de textos, en estos casos, debería confirmar al visitante aquel proceder científico que propone como neta, quirúrgica, la separación de lo factual y lo alegórico, de lo empírico y lo interpretativo, de lo analítico y lo figurativo. De tal forma que se pueda depurar toda ambigüedad y vaguedad y alcanzar un lenguaje científico totalmente denotativo. Esta concepción de los años 70 y 80 será sometida a una dura crítica y considerada como ilusoria por interpretativos y postmodernos. Pero, cuánta filosofía, cuánto pensamiento científico cultivan todavía hoy una amplia sospecha en contra del museo, precisamente en virtud de la imposible primacía de lo textual, de la comunicación híbrida, de la relevancia de lo visual y de la acción, y por ende de la centralidad del cuerpo.

Transportando de nuevo el discurso al sector etnográfico, hay que decir que el estilo nomotético o simplemente informativo me parece que está presente de forma marginal. Algo de consistencia se puede obtener de los museos de la ciudad y del territorio, así como en otros de nueva generación. Ausentes están también los ejemplos límpidos en la museografía racionalista propuesta por Cirese (el museo de la aparcería de Buonconvento lo es sólo en parte), que había asumido como modelo el ensayo y la investigación pura, y que plegaba el aparado ilustrativo y los dispositivos didácticos a tareas de explicación, temiendo reconstrucciones de ambientes para evitar errores lógicos, y mucho menos previendo escenografías, consideradas como una excesiva concesión a la estética.

Verdaderamente es la propia combinación de intentos explicativos y didácticos la que me parece difícil de armonizar en el sector etnográfico

y, en general, histórico-cultural, como si jugando en pareja fuera más fácil para la ciencia dejarse corromper por simplificaciones, por valencias y recaídas políticas. Repito, por tanto, lo que he dicho en otro lugar (cfr. “Riflessivo dicesi di museo” in *Antropologia museale* n. 14 “Culture visive”): existe desconfianza con respecto a la reducción del museo a *un* lugar de divulgación porque la historia se hace muchas veces perentoria, vehicula metanarraciones sin sombra de duda (progreso, ciencia, identidad, etc.), muestra un saber monológico y desencarnado con un lenguaje impersonal, institucional y políticamente correcto. Porque, muchas veces, con la excusa de la claridad se corre el riesgo de infantilizar al público sin ni siquiera alimentar ese sentido de lo maravilloso (de lo mágico) o la idea de “otro lugar” de los que desciende la posibilidad de redefinir la mirada y el sentido común.

Ejemplos de buen uso de la escritura para esta función informativa/ aclarativa son los paneles de *misión*⁵ que aparecen en la entrada de algunos museos etnográficos de nueva generación y que invitan a tomar distancia frente a efectos de reificación, generalizaciones falaces y miradas holísticas.

Escritura como doble descripción

Doble descripción = “diferentes géneros... que van de la visión binocular al efecto combinado de los «grandes» procesos estocásticos y al efecto combinado de la «calibración» y de la «retroacción».
Podemos llamarlos también «rigor e imaginación» o «pensamiento y acción»... «estructura y proceso»

[Gregory Bateson en *Mente y Naturaleza*]

Sugiere Bateson que dos ojos ven mejor de uno. Que más perspectivas, más mediaciones, tanto más pueden enriquecer nuestro conocimiento de los sistemas observados, y por ello también de los patrimonios (Sobrero, 1999), si provienen de muy distintos modos de enfoque (paradójicos, irónicos...). Epistemología de la complejidad y enfoques interpretativos parecen estar destinados a jugar un papel de primer plano en los nuevos montajes de los pequeños museos etnográficos. El recurso de la palabra escrita, no sometido ya a vínculos netamente explicativos,

puede albergar mejor los intentos cognitivos y las variedades expresivas propias de la etnografía. Podríamos de hecho afirmar con seguridad que la etnografía, en cuanto ciencia de lo observado y del observador, traducción de una cultura a las categorías de otra, puesta en escritura de una investigación intensiva basada en la observación participante, había estado ausente como perspectiva en los museos hasta hace no menos de diez años, que no obstante exhibían colecciones llamadas etnográficas, en cuanto provenientes de culturas exóticas y no hegemónicas (Padiglione, 1995). Ahora la etnografía empieza, también en Italia, también en los museos, a ver reconocido su estatuto prospectivo de escritura renovada, interpretativa y reflexiva del vivir cotidiano, el que trae ventaja para el conocimiento del buen uso de la cercanía y de la lejanía cultural, de la *de-familiarización* como de los procesos de comprensión y de incorporación: lo que precisamente aquí –como hice en otros lugares (Padiglione, 1998)– llamo *doble descripción*, y que ha sido sin duda un generador del conocimiento que la etnografía, en sintonía con la literatura y el arte contemporáneos, ha donado al siglo XX.

Ejemplos de desplazamiento etnográfico de la mirada son visibles por ejemplo en museos DemoEtnoAntropológicos toscanos (ej. Museo del Bosco o de la Montagna pistoiese), donde se han llevado a cabo experimentos precoces de superposición de memorias (personales y colectivas) en exposiciones de herramientas o en escenografías de prácticas laborales, paneles de testimonios escritos *con una función* de contraltar, relativos a la representación de técnicas agropecuarias. Ahora ya, esta yuxtaposición de la palabra escrita (a veces incluso audible) y los objetos en exposición constituye un paisaje museal DEA cada vez más habitual, y creo que las ventajas son mayores cuando los dos planos no han sido forzados a una rígida coherencia, sino que dejan que el visitante elabore convergencias e integraciones entre los dos sistemas de comunicación, entre los dos órdenes de sentido.

Las teorizaciones antropológicas de Pietro Clemente durante los años 90 vinieron a nutrir este enfoque (Clemente P., 1996; Clemente P. & E. Rossi, 1999). Señalo dos reivindicaciones en particular, ambas en favor de los usuarios y de su posibilidad de reconocerse en lo expuesto. La primera lleva a escena los “objetos de afectación” que, investidos de vivencias y memorias, tienen tanto derecho como los “objetos ejemplares” a un primer plano público en exposiciones que tratan el mundo

cotidiano. La segunda, más en general, requiere al museo abrir un diálogo con el imaginario de los visitantes, recepcionar fantasías y aspiraciones y no sólo dudas cognoscitivas. De aquí emergió la propuesta de una museografía estética, centrada en la comunicación y capaz de hacer uso de códigos y lenguajes diferentes, de modo que se produzcan experiencias de familiarización, efectos de conocimiento no previstos. La misma escritura viene a cambiar roles y contenidos. Adquiere relevancia y se llena de historias⁶. Me parece que P. Clemente había entendido el aprovechamiento de un recurso específico de la escritura en la etnografía: su mayor capacidad para acoger y trasponer, en clave sobre todo narrativa⁷, la heterogeneidad de la vida cotidiana en relación a la rigidez exclusivista del saber científico: “la forma narrativa –escribía Lyotard–, a diferencia del saber en formas discursivas desarrolladas, acoge una pluralidad de juegos lingüísticos: en el relato son admitidos sin estridencias enunciados denotativos, deontológicos, interrogativos” (1994:40).

La recuperación de la narración no se limita a inscribir memorias personales y colectivas; presenta, al lado de los objetos, frentes radicales de experimentación, entre los cuales está la configuración del mismo recorrido expositivo como relato. El caso que mejor tengo presente se refiere al Museo del Brigantaggio⁸ de Cellere, proyectado por Fulvia Caruso y por un servidor, donde un *reportaje* de 1893 se convierte en el eje del montaje, estructura que conecta historias locales y metanarraciones entonces hegemónicas (Progreso, Historia, Ciencia positiva), dispositivo generador de posteriores historias, de digresiones, de invitaciones a crear enfoques y a elaborar análisis y contextualizaciones.

Es bueno, sin embargo, recordar que una descripción es doble si no se deja reconducir a un punto de vista unitario (Padiglione, 2001a). Debe alentarse la buena idea de pensar que no existe un único e idéntico referente sino dos realidades distintas, y que éstas son, de alguna forma, el producto de las diversas descripciones, de manera que su puesta en tensión nos lleva a destacar parecidos y diferencias, conmensurabilidades e inconmensurabilidades. Siempre estimulando la curiosidad, siempre percibiendo ausencias, lagunas, sombras, fracturas. Nunca recomponiendo la totalidad. Nunca reposando sobre certezas. Y quisiera, entonces, señalar que la presencia más audaz de este dispositivo etnográfico se da cuando el interior de los museos se convierte en antídoto contra las idealizaciones culturales hegemónicas de lo típico y lo pintoresco, contra la

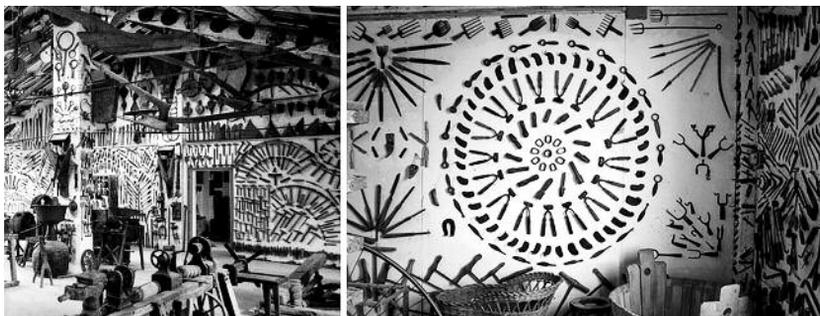
sobrevaloración de la capacidad de representación de algunos medios contemporáneos (los vídeos y la informática); antídoto contra la deslegitimación de la experiencia social de grupos no privilegiados. Finalmente, la doble descripción puede felizmente corregir los efectos perversos de las políticas identitarias en los museos, afianzando un punto de vista distante, descentralizador, precisamente etnográfico, frente a una tendencia real a la auto-definición, a la esencialidad (Padiglione, 1998). En esto, la etnografía posee una tradicional competencia cuyo lema podría ser sintetizado en Walter Benjamin cuando escribía “Es muy útil aconsejar a la gente que mire su propio país en un mapa geográfico dibujado por los estados colindantes”. Así, por ejemplo, en el EtnoMuseo de Monti Lepini se exponen –de forma visual y auditiva– los blasones (emblemas, escudos) populares y las caracterizaciones muchas veces malévolas que la gente de los pueblos cercanos atribuye con poca simpatía al pueblo objeto de la muestra en el museo⁹.

Escritura como palimpsesto

Palimpsesto = una página manuscrita, rollo de pergamino o libro, donde se ha escrito, borrado y vuelto a escribir.

Se puede señalar un nuevo estatuto más para la escritura en los museos. Se trata de una escritura ya no relegada a los márgenes, a los paneles, paciente y orillada con respeto a lo que supuestamente tiene derecho con más honor a estar en la muestra. Todo lo contrario: ahora hablo de escrituras que adquieren dignidad y visibilidad de *estrella*¹⁰. También se podrían definir como *palabras concretas*, evocando una experimentación poética y tipográfica del Novecento, es decir, estéticas visuales de la escritura como las expresadas por el arte conceptual para nosotros más contemporáneas. Los signos alfabéticos presentan una dimensión visual y formal que puede ser valorizada y asumir una centralidad mayor con respeto al significado originario de las palabras. Todos los tipógrafos están al tanto de este asunto y la creciente relevancia de estos artistas aplicados es absolutamente perceptible en muestras y museos. Aquí, sin embargo, interesa señalar un fenómeno contiguo que

concierno de forma más directa a museos y colecciones etnográficas. Tómese la inscripción “il museo è qui” [el museo está aquí] realizada manualmente por Ettore Guatelli¹¹ en la puerta de entrada y conservada a modo de icono del museo por cuantos han intentado recoger su herencia, seguir con la empresa. Aquella inscripción es signo de autor, concreción de una colección, traza de una poética que capitaliza sin embalsamar, sin crear distancia; que comunica también, desde el umbral mismo, aquellas maneras directas de los campesinos, aquel mundo de la cotidianidad esencial, aquella ingeniosidad difusa, que encuentra innumerables presencias en el interior de la colección (Clemente e Guatelli, 1996).



Museo Ettore Guatelli. Los objetos museográficos dispuestos a modo de caligramas.

En otros casos, la escritura que es parte de la muestra, forma una composición paisajística, el centro punzante, precario y cambiante de una escenografía, el *punctum*¹² móvil de una instalación multiobjetual en *collage*. Se puede apercibir el conjunto y, al mismo tiempo, detenerse en un detalle. El efecto buscado es que las dispersas escrituras estimulen la curiosidad, inviten a acercarse y a consultar¹³.

Cuando están bien realizadas, la indagación histórica y la investigación antropológica producen fatalmente un corpus documental increíblemente amplio y variado, que generalmente permanece oculto al visitante y que reposa, escondido, en oficinas y archivos. Lo que más derecho parece tener a componer los paneles son sólo los resultados, y únicamente después de que el texto haya sido sometido a un tratamiento de simplificación y fuerte estructuración lógica que ensalce/exalte la claridad y la concisión –características tan alardeadas por la literatura

museológica—. ¿Pero estamos seguros de que en el campo museístico son siempre estas últimas las virtudes más deseadas? ¿Que a veces no sea oportuno dejar que el visitante se enfrente a textos densos, descubra limitaciones, se pierda en laberintos también de escrituras para salir del museo con la percepción de no tenerlo todo bajo control? La historia del saber científico hace tiempo reconoció que la opacidad y el malentendido no siempre son un impedimento para la comunicación y el conocimiento. Pueden transmutarse, como enseña la hermenéutica, en recursos, en dispositivos reflexivos que potencien puntos de vista perspicaces, que frenen las ilusiones de omnipotencia y fuercen límites y potencialidades histórico-culturales. La historia de lo gráfico ha conocido a un tejano genial, de nombre David Carson, que revolucionó las reglas de la composición, infringiendo “la copa de cristal”, metáfora áurea de la forma y de la transparencia tipográfica (cfr. Castellacci e Sanvitale, 2004), mostrando cómo la ilegibilidad (escritos que se sobreponen o, al revés, se escinden; tamaños [cuerpos] diferentes en la misma línea, fondos oscuros, etc.) puede proporcionar en algunas circunstancias una ventaja al texto. Mejora el impacto visual y hace menos evidente, y quizá más deseable, exponerse a la aventura de comprender el mensaje.

Algo similar aparece en muestras y en museos de nuevo cuño¹⁴, en los que el montaje se trae el bazar del ropavejero, el desorden “creativo” de pandillas de jóvenes, o los gabinetes/estudio de intelectuales “comprometidos”, el caos de tiendas y almacenes, para evocar complejidad y precariedad y sugerir, también, al visitante un sentido de cercanía, familiaridad y empeño arduo. Desde esta perspectiva, carteles y rótulos, cuadernos y folletos esparcidos, paneles probablemente escritos a mano o a máquina, tan difundidos en casas museo de coleccionistas como también en museos DEA, se vuelven presencias a no banalizar y mucho menos a considerar como errores expositivos. Muchas veces comunican, en el conjunto como en el detalle, historias y emociones de entraña social (cuántos maestros entre los coleccionistas y los fundadores de museos), compromisos ético-políticos, euforias y desastres fatales, inquietudes y ambiciones de intelectuales y de grupos locales, de Italia y de tantos otros países.

Un paisaje de escrituras que remite al palimpsesto en cuanto multiplicidad de su interior, y sobre todo precario, voluble, sensible a las relaciones de la gente. En muchos “pequeños museos etnográficos”, el visitante

percibe una sensación de incompleto que le empuja a contribuir en el montaje con información propia, añadiendo texto a los títulos, dejando y, a veces, pegando folletos con nombres, historias o proverbios al lado de objetos y herramientas. Es significativo evidenciar que, de este modo, algunos museos DemoEtnoantropológicos convergen con las exposiciones de arte contemporáneo y con los *children museum* a la hora de promocionar el protagonismo del público, considerando que las prácticas de fruición completan la instalación, y quizá aún más allá convierten la obra en *performance*, un evento en continua, necesaria transformación. Especialmente en museos de nueva generación, la invitación al uso de *post-it* –para dejar comentarios y evaluaciones acerca de la instalación– señala un nuevo estatuto de la escritura museal menos saturada de textos institucionales.

Me complace recordar todavía hoy la sorpresa y el interés experimentado al ver esta irrupción de escritos personales en exposiciones museísticas. En el *Exploratorium*, museo de la ciencia de San Francisco, entre los *post-it* dejados en el cristal de un terrario que contenía el cadáver de un insecto, el folleto no afrontaba temas científicos o culturales, señalizaba una impresión, una incomodidad muy compartida: *I'm so sorry* (lo siento mucho). En el *Victoria and Albert Museum*, museo histórico cultural de Londres, justo al lado de las obras y paneles que ilustraban la actividad de coleccionistas del siglo XIX, en evidencia se podía leer un apasionado elenco de extrañas y actualísimas colecciones redactado por visitantes jóvenes y menos jóvenes.

Parece, entonces, que también estas escrituras menores desempeñan un papel de mediación cultural entre el museo y el público; por un lado, acercando a la experiencia de los contemporáneos las obras expuestas, y por otro, dejando abierto un horizonte inédito de curiosidad y maravilla que el museo hace muy bien en evocar...

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2008): *Che cosa è il contemporaneo?* Roma: ed. Nottetempo.
- BATESON, G. [1979] 1984: *Mente e Natura* (trad. G. Longo), Milano: Adelphi.
- CASTELLACCI, C. & SANVITALE, P. (2004): *Il tipografo mestiere d'arte*. Milano: Il Saggiatore.
- CLEMENTE, P. (1996): *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena: Protagon Editori Toscani.
- CLEMENTE, P. & GUATELLI, E. (a cura di) (1996): *Il bosco delle cose*, Parma: Guanda.
- CLEMENTE, P. & ROSSI, E. (1999): *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*. Roma: Arocchi.
- CIRESE, A. M. (1977): *Oggetti segni musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino: Einaudi.
- DAVALLON, J. (1986): *Claquemurer, Pour Ainsi Dire, Tout L'univers: La Mise En Exposition*. Paris: Centre Georges Pompidou, Centre de creation industrielle.
- DE CERTEAU, M. [1990] (ed it. 2001): *L'invenzione del quotidiano* (trad. M. Baccianini), Roma: Edizioni Lavoro.
- LYOTARD, J-F. [1979] (1994): *La condizione postmoderna* (trad. C.Formenti) Milano: Feltrinelli.
- PADIGLIONE, V. (1995): "Per una centralità dell'etnografia nei musei", *Etnoantropologia*, 3-4, pp. 238-247.
- PADIGLIONE, V. (1998): "L'effetto cornice. Le mediazioni del patrimonio e la competenza antropologica". *Etnoantropologia* 6-7:137-154.
- PADIGLIONE, V. (2001a): "Due paradossi e un autore: Bateson e la svolta riflessiva", in A. Cotugno e G. Di Cesare (a cura di). *Territorio Bateson*, Roma: Meltemi. pp. 88-118.
- PADIGLIONE, V. (2001b): *Ma chi mai aveva visto niente. Il Novecento, una comunità, molti racconti*. Catalogo EtnoMuseo Monti Lepini. Roma: ed. Kappa.
- SOBRERO, A. M. (1999): *L'antropologia dopo l'antropologia* Roma: Meltemi.
- SWIFT, J. [1726] (1913): *I Viaggi di Gulliver* (prima trad. it completa A. Valori), Roma: Ed. Formiggini.

Notas

- 1 Comunicación al Congreso "La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia". [La palabra escrita en el museo. Lengua, acceso, democracia] Arezzo 17 de octubre de 2008, promovido por la Región Toscana-Sector Museos. Agradezco con gusto a Claudio Rosati haber propiciado mi participación.
- 2 "Nosotros, sólo en el silencio sentimos el alma de las cosas; viene a nosotros a través de las misteriosas profundidades del sentimiento artístico" escribe Annuia Vertua Gentile en *el Libro delle Signorine* (Manuale Hoepli de 1912).
- 3 N. del T. Pizzino es una palabra derivada de *la pizzinu* palabra siciliana que designa un pequeño pedazo de papel o nota. [Este término, en su significado original, procede de la región italiana de Sicilia, más recientemente se incorpora a la lengua italiana con el significado actual de hoja de papel con que los jefes de la mafia daban o recibían órdenes].
- 4 "La revolución misma, en cuanto idea «moderna», representa el proyecto escritural a nivel de una sociedad entera que tiene la ambición de constituirse como página en

- blanco en relación al pasado, de escribirse ella sola (es decir, de producirse como sistema propio) y de rehacer la historia según el modelo de lo que ella fabrica (que será el «progreso»». De Certeau, 2001:200.
- 5 N. del E. Es un término muy utilizado en Francia e Italia, en referencia al patrimonio y los museos, que todavía no tiene una adecuada traducción –o uso del mismo término– en España. Misión hace referencia al proyecto en su más amplio conjunto (ideas previas, realización, puesta en marcha, envergadura...). Vid. p.e. *La Mission du Patrimoine* francesa.
 - 6 Una idea acorde está dirigida a que los objetos no lleguen privados de memorias y narraciones. El recurso legítimo de las escenografías no comporta la anulación de la escritura sino un diferente estatuto, más alineado con la centralidad del relato. Aquel “pensar en historias” que precisamente Bateson había invitado a hacer.
 - 7 Un repertorio rico en géneros y registros de escritura, a partir del que nosotros, los antropólogos, podemos sacar: diarios de campo, inscripciones, descripciones densas, transcripciones, traducciones, relatos, reconstrucciones, *rashom like technique*, relatos formalizados, etc.
 - 8 N. del E. Seguramente el término más adecuado sea el de Museo del Bandolerismo, antes que bandidaje, delincuencia, forajido, etc. Curiosamente en Andalucía se impulsó la Ruta de José María “El Tempranillo”, famoso bandolero del XIX, como novedosa iniciativa integral –histórica, cultural, turística, gastronómica, patrimonial y de generación de recursos–.
 - 9 En este mismo museo (Padiglione, 2001), el visitante puede advertir la doble descripción en los juegos de transposición que le obligan a considerar lo que en las traducciones se pierde y se gana. En un estrecho corredor pueden visualizarse más de 400 apodos individuales y colectivos en uso en Rocccagorga. La realización tiene el objetivo de hacer visible un juego relacional de control y de argucia, de asociaciones e interpretaciones que a nivel de discursos de pueblo se practica habitualmente. En el panel de la sección, una verdadera y genuina estratificación de textos de consulta, algunos fragmentos de las investigaciones etnográficas y de las entrevistas de campo ofrecen un rico repertorio de niveles lógicos y puntos de vista diversos para ser confrontados sin reducir a lo unitario.
 - 10 N. del T. En el original, *vedette*.
 - 11 N. del E. *Ettore Guatelli* (Collecchio, 18 de abril de 1921 - 21 de septiembre de 2000), escritor italiano y museógrafo, investigador y maestro de escuela primaria (maestro rural, como él se llamaba a sí mismo). Fundó el museo de la cultura campesina (rural) que lleva su nombre, en Ozzano Taro, en la provincia de Parma. Es curioso que la exposición de objetos de su colección está diseñada muchas veces como esos *parole concrete* [«caligramas»] que el autor de este artículo evoca en este mismo capítulo. [Es de interés reseñar que los ámbitos conceptuales del Museo se dividen en “el Museo como a) lugar de contacto, b) de interpretación, c) de negociación de significados, d) de diálogo a partir de las cosas y e) de narración].
 - 12 N. del E. El *punctum* es una noción que desarrolló R. Barthes en su teoría de la fotografía que definió como “ese azar que en ella [en la fotografía] me despinata”, “surge de

- la escena como una flecha que viene a clavarse". En clave menos poética se refiere a esa inexplicable "alma" de la fotografía, al "ángel", al "misterio", al "duende".
- 13 Por ejemplo, en el Museo del Brigantaggio de Itri, para "evidenciar las fuentes en su multiplicidad hemos conseguido que el montaje pareciera un poco archivo, mostrase ficheros, asemejase en algunos de sus rasgos a un almacén, a una habitación de coleccionista. Y en efecto, el visitante puede consultar fichas, acercarse de manera reflexiva al material de documentación generado durante la investigación: documentos originales expuestos (bandos, notificaciones, proclamas), carteo administrativo y militar (informes, reconocimientos, expedientes), sentencias y otras escrituras judiciales, memorias de personajes políticos, de viajeros y bandoleros; libretos de ópera y fragmentos literarios, cuadros, dibujos, pinturas, grabados y otros objetos impresos (por ejemplo, la caricatura es un género muy utilizado en la retratística marrullera); materiales textuales y visuales de naturaleza etnográfica". (Padiglione, 2006:74).
 - 14 Sirvan como ejemplo las exposiciones *Animalscape* (Museo Nacional Prehistórico y Etnográfico Pigorini, 2005) y *Ludus* (Museo etnográfico del juguete de Sezze Romano).

