

ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA

“MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE”

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



“ALGUIEN USÓ ESTO ALGUNA VEZ”

EXPERIENCIAS CON LA MATERIALIDAD EN LOS VISITANTES A *AZTECS*:
CONQUEST AND GLORY (2013-2015)

TESIS QUE PRESENTA

ROSA ELBA CAMACHO RODRÍGUEZ

PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN MUSEOLOGÍA

DIRIGIDA POR LETICIA PÉREZ CASTELLANOS

CIUDAD DE MÉXICO

2019

Picking up the rubber ball, I was like “this is fascinating”, and then you turned around (to see the stone hoops) and were like “how the hell is it supposed to get in that hole?” (He laughs), and then you read and like “oh it’s not, actually, it’s like impossible to get it in”, and it was like “well this is a futile exercise”, which made me think “maybe this entire empire is built on futile exercises” (He laughs again).

Marcus, visitante de *Aztecs* en Wellington, NZ.

Resumen

Esta tesis analiza los diversos efectos que la presencia de los objetos aztecas en una exposición mexicana provocó en los visitantes de Nueva Zelanda y Australia. El acercamiento se da través del análisis cualitativo y la teorización anclada, organizando las memorias compartidas por los visitantes dentro de una tipología de experiencias con la materialidad que abarca sus impactos intelectuales y emocionales. En este planteamiento, los objetos no son sólo el referente visual del discurso curatorial, sino que se les entiende como cuerpos tridimensionales cuya presencia detona encuentros y evocaciones, y cuya disposición en el espacio expositivo contribuye a la creación de una atmósfera particular, un estar-aquí intensificado que, en los casos de itinerancia, da lugar a la comprensión intercultural.

Abstract

This thesis seeks to analyse the diverse effects that the Aztec objects of a Mexican exhibition had on visitors from New Zealand and Australia. Through the use of Grounded Theory and qualitative analysis, I gather, and organize the memories shared by visitors into a typology of material experiences, taking into account their intellectual and emotional dimensions. In this framework, objects are not only the visual reference for curatorial discourse, but are understood as tridimensional bodies whose presence has the ability to trigger both encounters and evocations, and whose spatial disposition creates a particular atmosphere, and intensified being-here that enables new intercultural understandings.

Agradecimientos

Agradezco a la maestra Leticia Pérez su confianza para invitarme participar en el proyecto de investigación en torno a *Aztecs*, así como por su acompañamiento y valiosa retroalimentación durante todo el proceso. Gracias, especialmente por proveer la mejor inspiración de todas: el deadline. De igual manera, a la Dra. Lee Davidson, quien además de ser la segunda cabeza del proyecto, me facilitó las imágenes que ilustran esta tesis, y a Alice Meads, compañera en la tarea frente a los códigos y entrevistadora extraordinaria de visitantes de museo.

A Alejandro Sabido, Gabriela Eugenia López, Freire Rodríguez, Víctor Noxpango, Fernando Arechavala y Monserrat Navarro, a quienes considero mis maestros de museología dentro y fuera de las aulas.

A la Dra. Cintia Velázquez, por su invaluable apoyo y orientación en términos teóricos, metodológicos y políticos. Muchas de las ideas planteadas en este trabajo fueron desarrolladas a partir de las lecturas y las discusiones grupales durante su curso *Pensar sobre y con los objetos de museo*, impartido en 2017 en la ENCRyM. A Cintia y a mis compañeras de clase, mi admiración y agradecimiento constante por todo lo compartido durante ese semestre.

ÍNDICE

A manera de prefacio.....	1
1. ANTECEDENTES.....	2
1.1 Sobre la exposición itinerante “Aztecs”.....	2
1.2 Recorrido por la exposición “Aztecs: Conquest and Glory”.....	4
1.3 Sobre el proyecto de investigación interinstitucional.....	9
1.4 Sobre la estructura de este trabajo.....	11
2. EXPECTATIVAS Y HERRAMIENTAS PARA LA INVESTIGACIÓN.....	12
2.1 Objeto del proyecto.....	12
2.2 Problema de investigación.....	13
2.3 Objetivo general.....	13
2.4 Objetivos específicos.....	13
2.5 Justificación.....	14
2.6 Consideraciones metodológicas.....	14
2.7 Estado de la cuestión.....	19
2.7.1 Estudios de la materialidad a través de los visitantes.....	19
2.7.2 Referentes en el paisaje de la museología mexicana.....	23
3. OBJETOS, RELIQUIAS, PRESENCIAS: LAS MIRADAS DESDE LA TEORÍA.....	29
3.1 ¿Pueden hablar los objetos?.....	29
3.2 Los objetos como evidencia del tiempo.....	31
3.3 El aura de la reliquia.....	32
3.4 Las múltiples vidas del objeto.....	33
3.5 Acercándose a la materialidad.....	35
3.6 La producción de la presencia en el museo.....	37
3.7 El efecto atmosférico.....	39
3.8 Resonancias sensoriales.....	41
3.9 La dimensión emotiva de la visita.....	45
4. LA MISIÓN DIPLOMÁTICA DE LOS AZTECAS.....	51
4.1 Museos y exposiciones, un posicionamiento crítico.....	51
4.2 Presencia histórica de las exposiciones mexicanas en el escenario internacional.....	54
4.3 Experiencias recientes en el mundo anglosajón.....	60
5. EXPERIMENTANDO LA MATERIALIDAD: ENCUENTROS Y RESONANCIAS.....	65
5.1 Sobre las expectativas de los visitantes.....	65

5.2	Tipología de experiencias con la materialidad de <i>Aztecs</i>	66
5.3	Los encuentros materiales	67
5.3.1	Los objetos como piezas de arte	67
5.3.2	Apreciación como conjunto.....	71
5.3.3	Comprensión a partir de la comparación.....	74
5.3.4	Deducciones materiales	79
5.4	Las resonancias emotivas	88
5.4.1	Los objetos como continuidad en el tiempo	88
5.4.2	El visitante absorto	92
5.4.3	Emoción en el reconocimiento	99
5.4.4	Emociones encarnadas.....	103
6.	PANORÁMICA DE LAS EXPERIENCIAS MATERIALES EN <i>AZTECS</i>	111
6.1	En carne propia	112
6.2	De la experiencia estética.....	113
6.3	Comparaciones y vistas de conjunto.....	117
6.4	Lecturas y deducciones históricas.....	120
6.5	El tiempo como paisaje emotivo.....	122
6.6	Los acercamientos híbridos: la atmósfera y lo sensorial	126
6.6.1	Atmósferas elocuentes	126
6.6.2	La experiencia sensorial	132
6.7	Contrapunto: los encuentros fallidos	139
7.	CONCLUSIONES	143
	ANEXO: GUIÓN DE ENTREVISTA	150
8.	BIBLIOGRAFÍA.....	152
	CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES	159

A manera de prefacio

En su libro de divulgación *A History of the World in 100 objects* (2011), Neil MacGregor narra la historia detrás de un conocido grabado de Alberto Durero: el Rinoceronte, placa realizada en 1515 en honor a un ejemplar vivo que había sido traído de la India y pereció cuando el barco que lo llevaba a Roma se hundió en una tormenta. Lo curioso de este trabajo es que Durero lo realizó sin haber llegado a ver nunca al animal en cuestión, basándose en narraciones y bocetos que circularon por Europa durante y después del breve paso del rinoceronte por el continente. El grabado es en parte reconstrucción a partir de los relatos de los otros, en parte extrapolación de Durero según otros animales que sí conocía. Sus patas son demasiado gruesas, tiene placas en vez de piel y en su lomo hay un segundo, misterioso cuerno, pero en general se puede decir que es bastante parecido a un rinoceronte; lo suficiente para que no quepa lugar a confusiones, hasta el momento en el que se observa más a detalle y los desvíos creativos del artista se hacen más evidentes.

El proyecto expositivo que provee de tema de discusión a esta tesis es algo similar: una exposición mexicana de colecciones aztecas¹, producida por equipos profesionales neozelandeses y proyectada con apoyo de equipos mexicanos, cuya manifestación física se dio hace ya cuatro años y que nunca fue visitada por quien esto escribe. Los materiales que me han permitido conocer la exposición son los recuentos de los otros, sumados con las fotografías, videos y reseñas que hicieron quienes la produjeron y presenciaron, que por más detallados que sean, nunca podrán emular los matices no verbalizables de la experiencia personal. Es por esto que debo comenzar este texto precisando que mi conocimiento de *Aztecs* es como el rinoceronte de Durero: reconstruido, recreado, parcialmente ficticio; apenas lo suficientemente verosímil para poder ser identificado por quienes sí han visto a uno de estos magníficos animales en su entorno natural.

¹ Si bien en el entorno nacional es más común denominar a esta cultura como Mexicas, a lo largo de este texto se utilizará el término aztecas, en congruencia con el título de la exposición y por ser éste el término más difundido y conocido fuera de las fronteras nacionales.

1. ANTECEDENTES

1.1 Sobre la exposición itinerante “Aztecs”

“Aztecs: Conquest and Glory” -o simplemente “Aztecs”- fue una exposición de itinerancia internacional que llevó por primera vez a Australia y Nueva Zelanda colecciones arqueológicas mexicanas. Como Lee Davidson y Leticia Pérez narran en su artículo “los Aztecas en Oceanía” (2015), la iniciativa de esta exposición surgió del museo neozelandés Te Papa Tongarewa, quien solicitó al INAH una exposición sobre una de las culturas prehispánicas más conocidas internacionalmente, ya fueran los mayas o los aztecas (Davidson y Pérez, 2019: 49). Por coincidencias de cronogramas e itinerancias, el INAH decidió aceptar esta solicitud, y producirla bajo el formato de reciprocidad internacional. Esto significa que los equipos mexicanos quedaron a cargo de supervisar y trasladar las colecciones para este proyecto, mientras que, en respuesta, el museo Te Papa trasladó y presentó sin ningún costo para México la exposición de los Taonga (Tesoros) Māori, E Tu Ake, que pudo ser visitada por el público de la Ciudad de México en el verano de 2012 en el Museo Nacional de las Culturas.

En nuestros días, la práctica de solicitar y producir exposiciones itinerantes es común en el circuito internacional de museos. Los museos consideran que estos programas fortalecen sus redes con otras instituciones, además de que les permiten compartir sus conocimientos y posturas más allá de las fronteras de su edificio. Para las instituciones cuyos recursos económicos dependen de sus visitantes, este tipo de actividades es fundamental para diversificar los temas y colecciones que pueden ofrecer a la comunidad en la que están establecidos, y así mantener una relevancia constante como puentes con el patrimonio cultural del resto del mundo. Aún para instituciones con financiamiento público, como las mexicanas, la integración a estos ciclos de préstamo, recepción y reciprocidad significa una fuente de prestigio cultural y de mantenimiento de importantes redes de cooperación política, social y, a la larga, quizás económica.

El proyecto fue puesto en marcha por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME) del INAH a través de la Dirección de Exposiciones. Raúl Barrera, arqueólogo con más de 15 años de experiencia en el campo nacional, investigador del programa de Arqueología Urbana y del Templo Mayor, fungió como el curador de la exposición, que se decidió que fuera sobre los aztecas. Se tuvo asimismo el apoyo de Miguel Báez, de la CNME como intermediario durante el proceso de comunicación con las instituciones en Nueva Zelanda. Como coordinadora del proyecto estuvo Erika Gómez, quien junto con Barrera se encargó de las primeras conversaciones con el equipo del Te

Papa, de la selección de los objetos que podían integrar la colección itinerante (en total 267) y de asegurar que el tono curatorial de este proyecto fuera distinto a la presentación predominantemente artística de experiencias anteriores (Davidson y Pérez, 2015: 31). La intención fue, además, presentar varios de los nuevos hallazgos de las excavaciones en torno al Museo del Templo Mayor que no habían sido previamente exhibidos en el extranjero. Como consignan Davidson y Pérez en su investigación, otra intención del equipo curatorial mexicano era la de no representar sólo a la élite, sino a la cultura en general, e intentar evitar en la medida de lo posible la espectacularización de las prácticas sacrificiales de la cultura mexicana.

Jeff Fox, quien fue el responsable inicial del proyecto por parte del Te Papa, se interesó por la inclusión de algunos de los elementos más reconocibles de las colecciones, considerando que la monumentalidad de los objetos más grandes tendría como resultado “una visita más memorable y distintiva” (íbid: 32). Cuando Fox dejó su puesto en el museo, la curaduría de la exposición recayó en Lynette Townsend, quien a partir de la información proveída por el equipo mexicano comenzó a elaborar los cedularios, mismos que siguieron los principios estilísticos del Te Papa: “contar historias alrededor de los objetos” (íbid).

Parte de los principios de desarrollo de exposiciones en el Te Papa es el buscar que los pueblos originarios participen activamente en la narración de sus propias historias, mismas que pudieran representarse dejando espacio a la multiplicidad y a la colaboración entre diversas voces vivas (Davidson y Pérez, 2015: 27). Es por esto que Townsend deseaba desarrollar una exposición que pudiera hablar por el pueblo mexicano, y aunque no fuera tan directamente realizable como en los casos de pueblos contemporáneos con los que había trabajado Te Papa, sí significó esforzarse en presentar la cultura completa, intentando adoptar una perspectiva fiel a su visión del mundo, que buscara promover la empatía con esa cultura del pasado.

El reto en este sentido fue el tratamiento del tema del sacrificio, pues ni el equipo mexicano ni el neozelandés deseaban una exposición anclada en la violencia, o que hiciera juicios morales de las prácticas aztecas, si bien la relevancia cultural del tema hacía que no pudiera ser excluido totalmente. La solución a la que se llegó, motivada en gran parte por el perfil expositivo particular de cada una de las sedes fue ofrecer en contrapeso información y materiales sobre varios aspectos de la vida cotidiana de la sociedad mexicana, para que los visitantes pudieran conocer y apreciar sus facetas pacíficas (íbid: 33).

Otro factor de variación con respecto a exposiciones ya conocidas sobre los mexicanos (cuya recurrencia se tratará más a fondo en el capítulo cuarto de este texto) es el hecho de que el diseño de la exposición se realizó de manera conjunta entre equipos del Te Papa Tongarewa y especialistas

del INAH, lo que dio como resultado un modelo distinto de presentación y conceptualización de algunos de los objetos. Por ejemplo, se hizo girar el concepto de la exposición en torno a la visión azteca del Templo Mayor como centro del universo (íbid:32), para lo cual se construyó un modelo a escala reducida, pero con una dimensión tal que aún pudiera dominar la sala y ejercer en los visitantes el impacto presencial para crear “una experiencia inmediata de casi entrar en esa cultura” (Alchin en Davidson y Pérez, 2015: 32). Este modelo no satisfizo al equipo mexicano, y constituyó uno de los primeros ejemplos de divergencia entre tradiciones museográficas de Nueva Zelanda y México. La reacción del público, por otra parte, parece haber estado dividida entre quienes lo vieron como un elemento de utilería y quienes realmente experimentaron su cualidad inmersiva.

Como resultado de este esfuerzo conjunto se presentó “Aztecs: Conquest and Glory” (Aztecas: Conquista y Gloria) en el Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa en la ciudad de Wellington, Nueva Zelanda, de septiembre de 2013 a febrero de 2014. De abril a agosto de 2014 estuvo en el Melbourne Museum, de Melbourne, Australia, bajo el nombre mínimo de “Aztecs”, y finalizó su itinerancia con el mismo nombre en el Australian Museum, en Sydney, entre septiembre de 2014 y febrero de 2015.

Para los equipos de profesionistas involucrados, la exposición *Aztecs: Conquest and Glory* constituyó un ejemplo exitoso de cooperación internacional e interinstitucional, y una superación de los limitantes de la diplomacia cultural. Esto les abrió la posibilidad de cambiar perspectivas tanto personales como profesionales, y modificar prácticas y reflexiones futuras en sus entornos de especialidad. En lo que refiere a la recepción por parte de los públicos, a pesar de contar con un número de visitas menor del esperado (Davidson y Pérez, 2019: 208), el análisis de las memorias de los entrevistados que se consigna en los siguientes capítulos se postula como una evidencia a favor de la relevancia que tuvo en los visitantes este particular proyecto museológico.

1.2 Recorrido por la exposición “Aztecs: Conquest and Glory”²

Si bien la disposición espacial dentro de cada una de las sedes fue divergente, la organización temática de los contenidos así como el cedulario de introducción a los temas generales y de descripción de objetos parece haberse mantenido constante. A continuación, haré una descripción

² El siguiente segmento está basado en documentos de trabajo de la exposición (lista de obra, recorrido experiencial), facilitados por el equipo de Te Papa. Dada mi condición de narradora a partir de fuentes ajenas, me será imposible no incurrir en algún error de representación espacial. No obstante, considero pertinente emprender esta reconstrucción, con el fin de que pueda comprenderse de manera general algo sobre la división temática de la exposición y la ubicación de algunas piezas que serán posteriormente las protagonistas en las narraciones de visita de los entrevistados.

resumida de las unidades temáticas de la exposición, destacando los objetos de la colección que se asignaron para ilustrar cada argumento curatorial. Es necesario destacar que la redacción de los textos informativos era de tipo narrativo, clara y concisa, evitando el uso de tecnicismos arqueológicos o arquitectónicos, y que estaba acompañada -al menos en la sede de Melbourne- de una explicación en audioguía.

En la primera sección, “orígenes”, el visitante era recibido por un Chacmool, y por la historia de la mítica migración azteca desde Aztlán hasta el lago de Texcoco, ilustrada por una recreación artística de la ciudad sobre el agua. A continuación, una línea del tiempo sobre muro proveía de contexto temporal para el desarrollo de la cultura mexicana, así como de la primera sorpresa para los visitantes, pues como se apreció en las entrevistas, muchos entraban con la preconcepción de que se trataba de una cultura mucho más antigua. La segunda sorpresa venía con el mapa de la región, en el que se establecía la distinción entre los aztecas, los mayas de la península de Yucatán y el imperio inca, al sur del continente. Cabe mencionar aquí que este mapa fue incluido como consecuencia de estudios de público previos llevados a cabo por el equipo de Te Papa, en los que se detectó que los visitantes potenciales solían confundir la ubicación geográfica y temporal de estas tres culturas (Davidson y Pérez, 2019: 112). En esta primera sección, los objetos consistían en un facsímil del códice Boturini, una máscara teotihuacana de piedra verde, una lápida con la efigie de un águila tallada, una escultura de serpiente en roca volcánica, una de un chapulín en basalto y una imagen de códice en la que destaca el emblema del águila sobre el nopal.



Reproducción del Templo Mayor. Fotografía: Lee Davidson, 2014

La siguiente sección, “viviendo con los dioses”, giraba en torno a la reproducción 1:10 del Templo Mayor de Tenochtitlan. En ella, se intentaba comunicar el sentido de dualidad que permeaba la espiritualidad azteca, destacando en los flancos del templo a Huitzilopochtli, dios de la guerra y a

Tláloc, dios de la lluvia, cada uno asociado con aspectos distintos de la cultura mexicana. En esta sección se presentaban los modelos de arcilla de los templos, una de las almenas del Calmécac del Templo Mayor, la máscara brasero con las tres etapas de la vida, tallas en piedra representando a Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, Mixcóatl, Chalchiuhtlicue, Xochipilli y Chicomecóatl; así como un calendario con un disco solar, lápidas conmemorativas y referentes a ceremonias religiosas, braseros, cabezas de serpientes emplumadas, la célebre olla azul con la efigie de Tláloc, y dos esculturas en piedra representando al Xipe Tótec, entre otros.

A partir de ahí se introducía el complejo tema de las prácticas sacrificiales en la sección “Sacrificio esencial”, en la que destacaban sahumeros, braseros, el corazón de piedra verde y, muy especialmente, el cuauhxicalli, receptáculo de piedra para depositar el corazón de los sacrificados, y la piedra sacrificial, sobre la que se les colocaba para facilitar la extracción de ese órgano. La práctica ritual del autosacrificio se ilustró principalmente con cuchillos rostro y punzones de hueso.



Tzompantli y perro en la sección de inframundo. Fotografía: Lee Davidson, 2014

Al interior del templo se encontraba el tema “Bienvenido al inframundo”, cuya experiencia comenzaba desde el umbral, donde la figura de Mictlantecuhtli confrontaba y recibía a los visitantes que se acercaban al templo. A los pies de esta escultura se colocó una advertencia acerca de la naturaleza de una pieza expuesta al interior de la pirámide, la máscara cráneo, de manera que los visitantes pudieran elegir si deseaban entrar para encontrarla o no. De manera adicional, durante el montaje en Wellington se colocó una pileta de agua a la salida de esta área, de manera que las

personas que así lo desearan pudieran rociarse o lavarse las manos, neutralizando así el tabú establecido por la cultura Māori en torno al contacto con los muertos. Al interior del templo se discutían los niveles del inframundo, se reproducía un tzompantli con ayuda de algunos cráneos de piedra originales y se exhibían una escultura de Cihuatéotl (el espíritu de las mujeres muertas durante el parto) y una de un perro, compañía de los muertos en el inframundo, además de un relieve de Tlaltecuhli y una de las ofrendas encontradas recientemente en las excavaciones del Templo Mayor. Este espacio contaba, al parecer, con una iluminación y una ambientación particulares, en las que destacaban las temáticas de criaturas nocturnas y paisajes sonoros relacionados con el rugido de los jaguares y el golpeteo de las rocas sobre la montaña.



Recreación del juego de pelota con piezas originales y réplica. Fotografía: Lee Davidson, 2014

Superada esta experiencia, se volvía a la sala general, en la que se desarrollaba el tema de “Guerra y conquista”, donde se discutían la triple alianza y las guerras floridas, las divisiones entre los guerreros de élite, el juego de pelota e incluso la fascinación azteca por las culturas que los antecedieron. Entre las piezas expuestas destacan el guerrero águila de terracota del Templo Mayor; una representación en piedra de un guerrero serpiente y de un guerrero jaguar; la recreación de un traje de guerrero águila, un par de braseros trípodes, un temalácatl (piedra para el sacrificio mediante la lucha), un facsímil del código Borgia, recipientes de Teotihuacán, atlantes y urnas de la cultura tolteca, y dos aros del juego de pelota colocados en bases con forma de talud sobre una reproducción de una cancha de juego tal y como se la representó en un código. Este conjunto adquiriría mayor relevancia por la colocación contigua de una réplica de pelota de hule a tamaño original, que los visitantes podían sopesar.

La siguiente sección tenía por nombre “cultivando un imperio”, y en ella se abordaban la cultura del maíz, la innovación tecnológica de las chinampas, los mercados al aire libre y el comercio de animales preciosos. En esta zona se exhibieron objetos como la urna de Chicomecóatl, una reproducción del mural del mercado de Tlatelolco, de Diego Rivera; una escultura de Xiuhtecuhtli, dios de los

comerciantes, varios recipientes polícromos de cerámica, sellos de arcilla, un fragmento de obsidiana, la taxidermia de un quetzal y de un tucán, la piel de un jaguar, y un silbato con forma de águila. Es en esta sección en la que se presentaron los modelos a escala de las chinampas y de un mercado al aire libre, mismo que se complementó con un paisaje sonoro de las voces de comerciantes y compradores.



Modelo y mural de un mercado azteca. Fotografía: Lee Davidson, 2014

La estructura social se desplegaba en la sección denominada “Pirámide del poder”, en donde se podían encontrar más efigies de deidades en piedra, una escultura femenina, una escultura de Quetzalcóatl, orejeras, pectorales y aretes de oro; varios cetros de jade, turquesa y alabastro; una cabeza de arcilla de un guerrero; un bezote de oro, otro de obsidiana; varios recipientes y figurillas de uso común; instrumentos musicales y una réplica del brasero de Xilonen.

Por último, la caída del imperio se narró en una sección ubicada en contraposición espacial al gran templo y a las figuras de los guerreros aztecas. En esta zona se desplegaron los retratos de Hernán Cortés y de Moctezuma II; parte de la armadura de Pedro de Alvarado; un escudo de plumaria y una réplica de una coraza de conchas; réplicas de las armas aztecas, un biombo con escenas de la Conquista y dos últimos elementos en piedra tallada: una pila bautismal elaborada a partir de una escultura de serpiente, y una cruz atrial proveniente de un convento tlaxcalteca, entre otros objetos que buscaban ilustrar el choque bélico, seguido por la conquista espiritual y la instauración del nuevo régimen virreinal.

A manera de epílogo, se ofreció una sección para “el legado azteca”: una celebración del mestizaje y de la integración de aspectos culturales aztecas en la cultura mexicana de la actualidad, desde los primeros contactos, ejemplificados por el códice Florentino y el lienzo de Quetzalapan, hasta la actual bandera mexicana e imágenes de las celebraciones del Día de Muertos.

1.3 Sobre el proyecto de investigación interinstitucional

Mi investigación se inserta dentro de un cuadro mayor, que es el trabajo planteado por Leticia Pérez Castellanos de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) en México, y Lee Davidson, por parte del posgrado en Museum and Heritage Studies de la Universidad Victoria, en Nueva Zelanda. Su objetivo fue estudiar este intercambio expositivo internacional como una instancia de diplomacia cultural que creó zonas de contacto móviles para las culturas mexicana, neozelandesa y australiana, entendidas tanto desde el punto de vista de los visitantes como del de los equipos de profesionales de museos involucrados en esta colaboración. El proyecto de investigación que integraron exploró la trama de significados de la exposición mexicana dentro de tres niveles: el institucional, el profesional y el de la experiencia de los visitantes. De esta manera, la noción de contacto intercultural fue estudiada tanto desde la perspectiva de quienes lo producen (ya sea mediante discurso, adaptación o ambientación), como desde quienes, en su recorrido por el espacio, lo experimentan.

El estudio propuesto por Lee Davidson y Leticia Pérez puede considerarse pionero en términos de museología mexicana, puesto que, si bien es frecuente el estudio de visitantes en las exposiciones internacionales que llegan a nuestro país (como se evidencia en el sitio de la Coordinación Nacional de museos y exposiciones: <http://www.estudiosdepublico.inah.gob.mx>), el análisis complejo de exposiciones mexicanas en el extranjero no ha sido tan común hasta la fecha.³

Davidson y Pérez diseñaron una investigación cualitativa de visitantes y de profesionistas involucrados en el proyecto de la exposición. A ellas se sumaron dos asistentes de investigación, una por cada una de las escuelas participantes. Fue en esta etapa en la que comencé mi participación en el proyecto, mientras que Alice Meads, de la Universidad Victoria en Wellington, se sumó en Nueva Zelanda.

Tras la creación del guión para las entrevistas a profesionales de museos y visitantes, Davidson y Pérez dividieron las labores, de manera que ellas llevaron a cabo las entrevistas a los profesionales de museos, mientras que sus asistentes de investigación realizamos las entrevistas a los visitantes y su posterior transcripción.

Las entrevistas de visitantes siguieron un formato abierto y semiestructurado, con un cuestionario como guía y con un tono conversacional tanto en la formulación como en las preguntas de

³ Una excepción digna de considerarse es el estudio publicado por Graciela Schmilchuk en la revista *Discurso Visual* no. 9. Se trata de un análisis diacrónico de la recepción y efecto realizado por las exposiciones artísticas mexicanas tanto en Berlín como en el resto de Alemania, desde los años cuarenta del siglo XX hasta 2006 (Schmilchuk, 2007).

seguimiento (Ver Anexo 1). Se comenzaba con una pregunta muy abierta, solicitando de los visitantes un recuento general de su visita, sin interrumpir de ninguna manera esta narrativa inicial. La mayoría se efectuaron cara a cara, entre 2 y 6 semanas después de la visita. Las duraciones oscilaron entre 25-30 minutos y una hora. Algunas de las entrevistas se realizaron por vía telefónica. Fue en éstas en las que tuve oportunidad de participar desde México. El proceso de reclutamiento de entrevistados consistió en abordar a los visitantes al final de su recorrido, explicarles el proyecto y su objetivos y conseguir sus datos o acordar una cita posterior para entrevista.

Una vez transcritas, las entrevistas fueron analizadas de manera primaria con una codificación temática ayudada del software QSR NVivo 10. Esta primera codificación obedecía a los intereses generales de la investigación mayor. Yo colaboré en ella pero para los fines de este trabajo elaboré mi propia codificación, como se verá más adelante. Se creó un archivo de trabajo colectivo para las entrevistas a profesionistas y uno para las de visitantes. Seis meses después se realizaron entrevistas de seguimiento a una fracción proporcional de los visitantes entrevistados en la primera ronda, según una selección elaborada tras hacer un análisis básico (Davidson y Pérez, 2015: 29). La distribución general de visitantes entrevistados fue la siguiente:

Sede	Visitantes mujeres	Visitantes hombres	Total
Wellington	11	12	23
Wellington Seguimiento	3	8	11
Melbourne	13	10	23
Melbourne Seguimiento	4	5	9
Sydney	9	2	11
Sydney Seguimiento	4	1	5

Todo esto, además de los datos cuantitativos recabados por cada museo sede, constituye el marco de la investigación mayor, de la que se desprende tanto mi trabajo de tesis como el de Alice Meads: *Aztecs at Our Place: Meaning-making in an international touring exhibition* (2015), así como el libro *Cosmopolitan Ambassadors: International exhibitions, cultural diplomacy and the intercultural museum*

(2019). En el siguiente capítulo haré mayor énfasis en el proceso de selección que realicé respecto a este universo general de datos, así como en los temas y objetivos particulares en los que decidí enfocar mi trabajo.

1.4 Sobre la estructura de este trabajo

Una vez zanjadas las aclaraciones en términos de orígenes del proyecto, el segundo capítulo abordará los objetivos de la investigación y rutas metodológicas; y el tercero se abocará a explorar los diferentes frentes interpretativos desde los que se puede afrontar la experiencia de la materialidad en los museos, así como a hacer un pequeño repaso del tratamiento que se ha hecho de estos temas en la museología mexicana. El cuarto capítulo vuelve sobre el contexto general de la exposición, cubriendo aspectos como la historia de las exposiciones mexicanas en el escenario internacional, la utilización de este recurso cultural como herramienta política y la manera en la que ha sido recibido o experimentado en los entornos culturalmente similares al caso que aquí me ocupa.

Conviene advertir a continuación que el cinco será el capítulo más extenso, puesto que representa el despliegue más exhaustivo y estructurado de los datos recabados durante mi investigación, en él hago una consideración general de las expectativas de entrada de los visitantes, dividiendo el rango de experiencias en dos grandes campos: encuentros y resonancias. Esta tipología será reexaminada durante el capítulo 6, en el que integro parte de las consideraciones teóricas a esta organización semi-artificial de la realidad. Por último, el capítulo siete busca ofrecer un recuento de lo logrado y lo pendiente en este trabajo, así como señalar los campos y posibilidades de expansión de un estudio de esta naturaleza.

Como nota aclaratoria, las transcripciones que se presentan en estos capítulos respetan las normas ortográficas de escritura del inglés en Nueva Zelanda y Australia, y han sido ligeramente editadas para facilitar su legibilidad, de manera que las muletillas, repeticiones de palabras y titubeos no entorpecieran la comprensión de las ideas que cada persona intentaba transmitir. Todas las traducciones al español son mías y se ofrecen como nota al pie. De igual manera, en algunas de las transcripciones he elegido marcar alguna palabra o frase con negritas. Esta selección busca resaltar alguna idea que se desarrolla a lo largo del texto, y no refleja necesariamente variaciones en la entonación o en el énfasis de la narración de los entrevistados. Todos los nombres de los entrevistados han sido sustituidos por los pseudónimos designados por el proyecto general, de manera que existe una correspondencia entre éste y el resto de los textos surgidos de esta investigación.

2. EXPECTATIVAS Y HERRAMIENTAS PARA LA INVESTIGACIÓN

2.1 Objeto del proyecto

Al abordar la investigación, me propuse realizar un análisis de la experiencia museológica suscitada durante el paso de esta exposición por Australasia, provocando el encuentro entre al menos tres culturas normalmente distantes (tanto en tiempo como en espacio): una es la azteca, presente en la forma de sus representaciones materiales, otra –la mexicana contemporánea– que la investiga y reinterpreta para crear la exposición, y una tercera: aquella integrada por los sujetos que crean y recorren el espacio expositivo. A éstos en realidad puede entenderseles como pertenecientes un mosaico complejo de culturas, en el que se combinan las particularidades neozelandesas, australianas, maoríes, inmigrantes, etc. Para efectos de esta investigación, sin embargo, los visitantes son comprendidos dentro de la región cultural de Australasia⁴, de cultura anglosajona en combinaciones variables con la herencia viva de los pueblos originarios.

Mi intención es abundar acerca de los diversos efectos que pueden tener los objetos en los visitantes, y la manera en la que éstos se manifiestan en la narrativa post-visita. Parto de la premisa de que los elementos comunicativos a tomar en cuenta dentro de la exposición son –además de los distintos textos curatoriales– la selección y disposición de los objetos en el espacio, el efecto creado a través de las estrategias museográficas y de iluminación y, por último, el filtro interpretativo de las experiencias y conocimientos previos que los visitantes tienen acerca de los aztecas y, por extrapolación inevitable, de México en general. Autores como John Falk y Lynn Dierking han ahondado en la descripción de estos elementos al definirlos como los contextos social, personal y físico en juego dentro de la experiencia interactiva de visita (Falk y Dierking, 1992:173-176).

Las exposiciones internacionales, como se verá más adelante, tienen toda una tradición de presentar la alteridad en términos comprensibles para miradas nuevas, con el objetivo de establecer algún lazo a partir de esta experiencia de encuentro, ya sea de tipo político, económico o cultural. El elemento de alteridad que en esta exposición se presentó ante los visitantes fue la cultura mexicana, conocida más frecuentemente en el extranjero como los aztecas: una civilización cuya magnificencia más evidente se colapsó hace casi 500 años. Aun cuando hay pueblos indígenas que se reconocen como sus descendientes, las voces de los aztecas de los siglos XIV al XVI perviven principalmente a partir

⁴ Australasia es una región al suroeste de Oceanía, que comprende Australia, Melanesia y Nueva Zelanda.

de sus restos materiales, con características y formas que desde hace siglos han atrapado la imaginación tanto de mexicanos como de extranjeros.

En este punto del planteamiento surgen las primeras preguntas: ¿A través de qué lente se percibieron las preciadas colecciones aztecas en estas ciudades de Australasia? ¿fueron sus símbolos y formas igual de elocuentes para los habitantes de Australasia que para los mexicanos? ¿Pudo el encuentro con estos objetos en el contexto de una exposición, ejercer alguna modificación en las representaciones que los visitantes se hacen de la cultura azteca o de la cultura mexicana contemporánea? Para añadir una capa más, el estudio de la exposición internacional se delimitó dentro del territorio de lo físico: de la presencia material y su asumida capacidad de comunicación y evocación, pero también de las consecuencias surgidas a partir del contacto con esta materialidad, en el entorno particular de una sala de exposiciones.

2.2 Problema de investigación

Para plantear el asunto en los términos sugeridos por Booth, Colomb y Williams (2003), me propuse estudiar los recuentos de la experiencia de visita a una exposición mexicana en Australasia, con el fin de conocer los efectos que tienen en los visitantes la materialidad y presencia de los objetos expuestos, y plantear una tipología que lograra reflejar el rango de estas experiencias, lo que considero ayudará a lograr un mejor entendimiento de la naturaleza de las colecciones en itinerancia internacional y sus diferentes potenciales comunicativos con públicos de diversas culturas.

2.3 Objetivo general

Este trabajo busca responder a la pregunta: ¿Cuáles son las experiencias con respecto a la cultura azteca y a México en general, que se producen a raíz de la visita a la exposición de “Aztecs: Conquest and Glory”? y, en consecuencia ¿qué impacto tuvo esta exposición en las identidades culturales de los visitantes, y su comprensión de la interculturalidad en el entorno global actual?

2.4 Objetivos específicos

1.- Identificar de manera general las condiciones históricas y políticas que rodearon el planteamiento discursivo de la exposición *Aztecs*.

2.- Conocer las diversas narraciones que los visitantes hicieron con respecto a su encuentro con los materiales procedentes de una cultura ajena, en el contexto de la exposición.

3.- Considerar el rango de efectos emocionales e intelectuales experimentados por los visitantes, y proponer un esquema general de los mismos que permita evaluar la injerencia de la materialidad en el ejercicio de comunicación intercultural de una exposición internacional.

2.5 Justificación

Como se mencionará más adelante, las exposiciones internacionales que llegan a México tienen un historial previo de estudios y evaluaciones de público. Esta condición no es tan frecuente para las exposiciones mexicanas que itineran en el extranjero, con lo que se pierde información sumamente valiosa acerca del recibimiento de estos trabajos curatoriales por miembros de otras culturas, en otros contextos geográficos. Es por esto que, tanto este trabajo de grado como el proyecto en el que se inserta, buscan aportar a la práctica museológica mexicana un punto de referencia que puede ser útil como antecedente para preparar exposiciones futuras, y que permita tener un registro de exposiciones internacionales que abunde más allá de la cantidad de visitantes que recorrieron la exposición y sus opiniones generales.

Por último, el enfoque particular en la materialidad de los objetos como potencial comunicativo es, a mi parecer, una búsqueda pertinente en un momento en el que los interactivos computarizados y otros soportes digitales son los recursos que monopolizan toda idea de innovación y comunicación efectiva con los visitantes. Conocer más a fondo los efectos que la presencia de los objetos tiene en quien se encuentra con ellos, constituye un paso en la dirección de la revaloración de las colecciones de los museos y del uso más eficiente de su potencial en beneficio de los visitantes.

2.6 Consideraciones metodológicas

Mi objetivo de investigación presenta en sí un reto metodológico: evaluar el efecto de los objetos sobre los visitantes sin haber estado presente durante dicho encuentro, teniendo sólo su narrativa posterior como referencia. Cabe aun preguntarse cuál puede ser el método más adecuado para conocer las impresiones dejadas en los visitantes por la presencia material de las colecciones. En el caso ideal, este método permitiría distinguir estas impresiones de aquellas generadas por la atmósfera en general, por el discurso curatorial, o incluso por las propias emociones e imaginarios de los visitantes, proyectados sobre las piezas y los espacios de la exposición. Las alternativas

metodológicas en el campo de los estudios de público, descritas por autores como Eloísa Pérez Santos (2000) son observación directa, acompañamiento en el recorrido, medición de tiempos de visita, registro de rutas, cuestionarios de entrada y salida, o incluso seguimiento de los movimientos de la retina al observar un objeto (también llamado Mobile Eye Tracking o MET, que ya está siendo aplicado en algunos estudios en Alemania, Dinamarca y EEUU), etc. En esta ocasión no hay espacio para tales sofisticaciones, por lo que las palabras de los visitantes fueron interpretadas de la manera más literal posible, sin espacio para corroborar o cruzar información con otras fuentes.

A lo largo de su itinerancia por las tres sedes, la distribución de la exposición experimentó algunas modificaciones, de acuerdo con los espacios disponibles, las elecciones museográficas de los equipos de cada museo (especialmente en lo que respecta a la iluminación y ambientación de las salas) y otras variables que me es imposible tener en consideración al momento del análisis. Es por estas sutilezas desconocidas que no aplicaré un análisis comparativo de los datos de las entrevistas, puesto que no cuento con todos los elementos para poder comprender las diferencias percibidas en las respuestas dentro de un marco mayor.

El presente esfuerzo es, por lo tanto, una propuesta de comprensión de la experiencia de la materialidad a partir de la elaboración de una tipología basada en un estudio de caso, mismo que incluye muestras de tres sedes distintas para el mismo proyecto, y que se ha analizado a partir de los recursos narrativos proveídos por los entrevistados. Es un esquema simple pero, como se verá en los capítulos posteriores, una gran cantidad de información pudo ser extraída de esta base de datos, especialmente si se los entrecruza con las propuestas teóricas surgidas dentro del campo de los estudios materiales.

Otra de las particularidades de este proceso de investigación conjunta es que, así como la metodología de recolección de datos estaba ya establecida con anterioridad a mi involucramiento, La herramienta de análisis primario de los datos también se encontraba pre-establecida por el proyecto mayor. Como se mencionó anteriormente, tanto las entrevistas iniciales como las de seguimiento fueron trabajadas con ayuda de un software especializado en análisis de datos cualitativos: QSR Nvivo 10. El uso de este programa se dio en el marco de la cooperación en equipo entre México y Nueva Zelanda, por lo que la primera estructura general de los códigos⁵ fue construida en común. Posteriormente, para los fines de este trabajo, yo realicé mi propia estructura,

⁵ En el entorno de la teorización anclada, un código es la unidad mínima de significado, un indicador para un concepto o idea expresado en una línea, párrafo o frase de la transcripción (Böhm, 2004: 271). Los códigos pueden identificarse y nombrarse “in vivo”, esto es, destilados directamente de las frases y términos usados por los entrevistados; pero también pueden ser teóricos, al designar fragmentos del discurso que se correspondan con algún postulado sostenido por quien investiga.

enfocada en las descripciones que los visitantes hicieron de los objetos en sala y sus reacciones ante ellos. Adicionalmente, se fueron incluyendo algunas fuentes de información procedente de notas de prensa, blogs y redes sociales, por ser espacios en los que los visitantes comunicaron sus impresiones con un grado distinto de espontaneidad y libertad. Otra fuente valiosa de información la constituyeron las notas de prensa, listas de obra y documentos de trabajo generados por INAH y Te Papa durante el proceso de planeación.

Todo esto constituye la base de información de la que se nutre mi investigación que, al enfocarse en un tema específico, ha tenido que dejar de lado muchas de las variables que interesaban al proyecto en general, así como importantes cuerpos de información, como las transcripciones y análisis de las entrevistas de seguimiento.

Durante los meses que la exposición itineró por las sedes de Australasia, tuve la oportunidad de entrevistar vía telefónica a algunos de los visitantes. En una segunda etapa, colaboré en la transcripción de entrevistas, especialmente de la sede en Melbourne, así como en la aplicación de las entrevistas de seguimiento en esa misma ciudad. Todo este trabajo (a excepción de una entrevista de seguimiento a un visitante colombiano en Wellington) fue realizado enteramente en inglés, razón por la que las citas incluidas en este documento aparecen en esa lengua en el cuerpo del texto, mientras que la traducción al español se consigna al pie de página. Esto tiene el objetivo de intentar preservar ciertos detalles expresivos sumamente valiosos para el análisis, que de otra manera podrían perderse dentro de una traducción precaria.

En lo que respecta a mi tema de interés, si bien una serie de referentes teóricos se revisó de manera previa al análisis de los datos, el acercamiento prevaleciente fue el inductivo, propio de la metodología cualitativa, con un ejercicio de teorización anclada en el que las categorías de la experiencia se perfilan mayoritariamente en función de los contenidos de las entrevistas y sus temas recurrentes. Según Emilie Raymond (2005, 219), la teorización anclada busca “arraigar a teoría en los datos...construir la teoría a partir de ellos...no se busca tanto la descripción minuciosa de los incidentes, que varían inevitablemente en el tiempo y el espacio, sino la adecuación de los conceptos elaborados a su respecto”. De esta manera, la precisión de las observaciones viene de comparaciones y reajustes sucesivos, de manera que las hipótesis generadas sean lo más fieles posibles a los datos recopilados.

Este es el listado completo de los visitantes cuyas entrevistas fueron mi fuente principal de información:

Pseudónimo	Sede	Tiempo transcurrido entre la visita y la entrevista	Minutos de duración de la visita
Rachel	Wellington	2 días	90-120
Gemma	Wellington	1 mes	Desconocido
Myles	Wellington	1 mes	60
Harry	Wellington	1 mes	Desconocido
Isaac	Wellington	1 mes	30-60
Marcus	Wellington	10 días	100
Dave	Wellington	10 días	90
Maria	Wellington	6 semanas	150
Heather	Wellington	9 días	40-60
Dylan	Wellington	3 semanas	30-34
Gordon	Wellington	20 días	60-64
Aaron	Wellington	11 días	60
Geoff	Wellington	2.5 meses	90
Andrés	Wellington	9 días	40-60
Yvonne	Wellington	4 semanas	65-69
Valerie	Wellington	1 mes	60 (ambas visitas)
Jill	Wellington	2 semanas	55-59
Lorraine	Wellington	1 mes	60
Grace	Wellington	3 semanas	45-49
Sally	Wellington	1 mes	70-74
Julie	Wellington	1 día	60
Robert	Wellington	8 días	85-89
Basil	Wellington	2 semanas	60-64
Mandy	Melbourne	3 días	60
Lisa	Melbourne	4 días	45+
Debbie	Melbourne	5 días	60+
Leslie	Melbourne	4 días	60+
Dina	Melbourne	9 días	45
Malcolm	Melbourne	21 días	90
Sasha	Melbourne	22 días	30
Maggie	Melbourne	20 días	60-120
Blake	Melbourne	2 días	30
Aiden	Melbourne	3 días	90
Alex	Melbourne	4 días	120
Gerard	Melbourne	35 días	90-120
Caroline	Melbourne	9 días	120
Morgan	Melbourne	2 días	120
Dana	Melbourne	Desconocido	Desconocido
Kim	Melbourne	2 días	40
Reece	Melbourne	Desconocido	Desconocido
Whitney	Melbourne	3 días	90

Laurence	Melbourne	3 días	60
Sharon	Melbourne	6 días	60
Natalie	Melbourne	Desconocido	Desconocido
Connie	Melbourne	Desconocido	Desconocido
Eric	Melbourne	Desconocido	Desconocido
Kelly	Sydney	6 días	120-150
Russell	Sydney	8 días	60-120
Rowan	Sydney	6 días	60
Gretchen	Sydney	6 días	60
Ellinor	Sydney	13 días	90
Paula	Sydney	14 días	40
Rani	Sydney	6 días	70
Nancy	Sydney	9 días	80
Louisa	Sydney	6 días	60
Jean	Sydney	10 días	45
Martha	Sydney	8 días	90

Es innegable que todo ejercicio de clasificación busca imponer una organización artificial sobre una realidad que varía según las afinidades teóricas e interpretativas de quien observa. Siendo consciente de esto, asumo la responsabilidad de asignar categorías tentativas para buscar comprender el rango de experiencias que puede ser detonado por la materialidad de los objetos, en la búsqueda de llegar a alguna conclusión propia que no limite este trabajo de grado a un mero registro etnográfico de lo observado, sino que aspire a proponer hipótesis, formas de interpretación de la realidad; frágiles y falibles, pero en todo caso, propias.

Es necesario mencionar también el sesgo personal que puede a su vez jugar un papel en mi propuesta de interpretación. Mi formación original es en la antropología social, con un interés particular por las culturas contemporáneas, incluyendo las de los pueblos indígenas de México. Como parte de eso, procuro una postura crítica hacia los discursos nacionalistas tradicionales, en los que se asume que la nación mexicana por entero es la heredera de las culturas prehispánicas, notoriamente de la cultura mexicana; puesto que a mi modo de ver, esto constituye un ejercicio de invisibilización de la diversidad cultural actual de nuestro país, así como una apropiación cultural de los legados prehispánicos cuyos legítimos portadores son los pueblos indígenas que habitan el territorio y que tienen ya cinco siglos de resistencia a los intentos de desaparecerlos; intentos comenzados por los conquistadores españoles, pero continuados de manera incluso más intensa por los gobiernos “mestizos” del México independiente.

2.7 Estado de la cuestión

2.7.1 Estudios de la materialidad a través de los visitantes

Más allá de las formulaciones teóricas y conceptuales que se desglosarán en los capítulos siguientes, es necesario comenzar mencionando a algunos autores que han buscado definir a través de las aportaciones de los estudios de público el impacto de los objetos en el contexto de las exposiciones, proponiendo distintas tipologías para las experiencias del visitante que rebasan el estrecho esquema de aprendizaje que muchos estudios tradicionales colocan como el elemento central a evaluar.

El primero de los estudios relevantes para esta investigación fue llevado a cabo en Estados Unidos, con visitantes a 9 de los museos del Instituto Smithsonian en Washington. Se trata de aquel publicado por Pekarik, Doering y Karns (1999), quienes hicieron un extenso estudio para conocer las experiencias que los visitantes reconocían como satisfactorias, ya fuera antes o después de realizar su visita.

Para abordar este tema, hicieron un repaso de lo que se considera como ‘experiencia’ y sus distintas variantes, partiendo de su descripción como un involucramiento simbólico con el espacio, lo que da lugar a los tipos de experiencia descritos por Graburn (Graburn, 1977 en Pekarik et al. 1999:153): reverencial, espacio asociacional y educación. En posteriores taxonomías se incluyen interacción social, reminiscencias, fantasías, involucramiento personal, restauración, información y curiosidad intelectual (Roberts, 1997 en *ibid*); o bien experiencias de recreación, sociabilidad, aprendizaje, estéticas, celebrativas y encantadoras (Kotler y Kotler, 1998 y 1999 en *ibid.*), y por último se incluyen las experiencias introspectivas (McLaughlin, 1999 en *ibid.*).

Para obtener sus resultados, Pekarik et al. llevaron a cabo una encuesta a un total de 2,828 visitantes, a través de cuestionarios de opción múltiple. A partir de este universo se fueron destacando diversos tipos de experiencias que los visitantes reportaran como satisfactorias, que a su vez se resumieron en cuatro grandes categorías: experiencias objetuales, experiencias cognitivas, experiencias introspectivas y experiencias sociales. Del manejo a profundidad que hicieron de sus resultados se desprende que el perfil del visitante juega un papel fundamental en el tipo de experiencia que reconoce como más satisfactoria. Hubo, por ejemplo, visitantes más inclinados a disfrutar la recepción de información novedosa o la ampliación de su comprensión sobre un tema, lo cual los decantaba por el campo de las experiencias cognitivas; otros preferían ver objetos auténticos, o notorios por su belleza, y por lo tanto citaban más frecuentemente las experiencias objetuales. Las experiencias introspectivas se referían a los momentos en los que el visitante podía hacer una

conexión personal, imaginar otros tiempos y lugares o bien recordar aspectos de su propio pasado, y por lo tanto placían más a los visitantes que realizaban su recorrido de manera autónoma, mientras que las experiencias sociales se reflejaron en grupos familiares o de amistad, que valoraron el tiempo compartido con los otros, o el poder ser testigos del aprendizaje de sus hijos.

Para los resultados de esta investigación, las experiencias cognitivas y las objetuales no convivieron en los mismos entrevistados, de la misma manera en la que las experiencias introspectivas no coincidían con aquellos visitantes o museos en los que predominaban las experiencias sociales. Es necesario mencionar, sin embargo, que en la mayoría de los museos las experiencias objetuales fueron las más predominantes en la elección de los entrevistados. Los autores encuentran también que el perfil del tipo de experiencia satisfactoria es congruente a lo largo de todos los visitantes dentro de cada museo; es decir, cada museo tiene un tipo de experiencia que ofrece, en virtud de su misión y su colección, y los visitantes que acuden lo hacen con una expectativa de satisfacción definida de antemano por los perfiles institucionales.

Otro estudio que es relevante mencionar, específicamente en relación con las reacciones emocionales dentro de los museos es el de Kiersten Latham, acerca de las experiencias numinosas (2013). Estas se definen como encuentros de una intensidad emocional tal que afectan al visitante mucho más allá de los temas contemplados dentro de la exposición. Para cubrir la manera en la que estas experiencias eran detonadas por ciertos objetos, Latham realizó un estudio glógico con 18 participantes, aunque los datos para su texto se recabaron de tan sólo cinco entrevistas, pues fue alrededor de este punto que se alcanzó la saturación⁶.

Es necesario aclarar que el efecto numinoso en el que se enfocó su investigación no es generalizado, y muchas veces los visitantes acuden a los museos con esta expectativa en mente, pues es parte de la manera personal en la que se relacionan con las exposiciones. A pesar de esta aparente especificidad, el estudio de Latham arroja datos muy relevantes en lo que refiere al potencial evocador de la materialidad.

Latham establece que hay ocasiones en las que una pieza particular genera un intenso involucramiento y una trascendencia de la experiencia más allá de los límites de la persona y los del objeto en sí. Este tipo de involucramientos fueron descritos por los entrevistados del estudio, de cuyas narraciones se destilan cuatro temas principales: unidad con el momento, conexión con el objeto, sentirse transportado y conexiones que trascienden al individuo (íbid p. 8-11). Los temas no

⁶ En la investigación cualitativa, la saturación se alcanza cuando, una vez recolectada una cierta cantidad de datos, el material de nuevas entrevistas, grupos de enfoque, etc. deja de aportar datos nuevos y comienzan a repetirse los temas, sin aparecer elementos diferentes a lo ya recopilado.

son mutuamente excluyentes, y la relación entre sí es más compleja que en el caso de una tipología diferenciada. De esta manera, unidad con el momento es una situación que engloba a las demás experiencias y se refiere al momento de alineación y percepción intensificada que abre a los visitantes hacia lo numinoso. La conexión con el objeto refiere a la comunicación que puede establecerse entre éste, la historia de la que proviene y el visitante, que aprecia la fisicalidad del encuentro y asocia al momento significados e interpretaciones más amplias. El objeto opera en este esquema como el puente para la experiencia, el portal para acceder a los significados más profundos del pasado (Goldman, Chen y Larsen, 2001 en Latham, 2013: 12).

El sentirse transportado se refiere al aislamiento sensorial de todo el contexto, para permitir que sujeto y objeto construyan una realidad alterna en el momento del encuentro, lo cual puede llevar incluso a sensaciones fisiológicas particulares, como las famosas mariposas en el estómago o la piel de gallina, por citar ejemplos familiares. Por último, las conexiones que trascienden al individuo permiten al visitante sentir una cercanía (empatía imaginaria) con las personas de la época pasada, o incluso con sus propias historias, nociones de sí mismo y otras realizaciones de naturaleza abstracta.

La conclusión de este estudio fue que el objeto museal no sólo era una presencia física para ilustrar el discurso curatorial, o el punto de partida de procesos mentales independientes de él. El objeto de museo jugó un papel integral en las experiencias numinosas citadas, funcionando como nexo físico para pensamientos, emociones y percepciones renovadas (2015:12), favoreciendo en los visitantes un estado de fluir psicológico en el que se fusionan las emociones personales con las cosas, aparentemente inertes e impersonales (íbid: 15).

Laurajane Smith (2014) es autora de otro estudio que coloca los procesos activos de lo emotivo y el *affect* (noción que se explorará más adelante dentro de esta investigación) como uno de los objetivos principales perseguidos por los visitantes al acudir a museos y otros espacios patrimoniales. Smith busca analizar el perfil del visitante para lograr comprender las maneras complejas en las que estos reaccionan ante los contenidos curatoriales y se apropian de manera activa del relato del pasado para fines de su construcción identitaria. Un aspecto impresionante de la investigación es su extensión, pues Smith realizó 4,500 entrevistas de visitantes en cinco sitios patrimoniales a lo largo de cuatro años de trabajo.

De entre los temas destacados en sus resultados está el hecho de que la calidad del involucramiento (superficial o profundo) no refleja precisamente la calidad de la experiencia; existen involucramientos superficiales que llevan un trabajo político y cultural interno considerable, mientras que hay otras interacciones altamente emotivas que sin embargo no logran pasar de los lugares comunes (Smith, 2014: 126). Otro tema es el hecho de que las visitas a exposiciones refuerzan no sólo conocimientos,

sino creencias y emociones previamente sostenidas por los visitantes. Más que como entornos de aprendizaje, los entrevistados por Smith revelaron que los museos operaban como la confirmación material de una cierta predisposición emotiva.

Hasta este punto, todos los estudios citados se han tratado de acercamientos a visitantes para evaluar sus respuestas ante una exposición o museo ya establecido. Como contraste se ofrece un artículo sobre los textos enfocados en objetos en el Museo Británico, en el que miembros del equipo de oficiales de interpretación (Batty, Carr, Edwards et al. 2016) evalúan el éxito de una iniciativa que ellos mismos tomaron para aumentar el involucramiento de los visitantes con los temas de una sala.

Su premisa de partida es que los visitantes al museo esperan una cierta satisfacción emocional, intelectual y estética, a partir de una narrativa coherente (ibid: 73). El principal proveedor de estas satisfacciones es el objeto, percibido como contador potencial de historias, a cuyo lado el texto debe estar especialmente redactado para fomentar su desdoblamiento en procesos imaginarios que creen un punto de conexión intelectual o emocional con el público. Si bien los objetos tienen este potencial, su antigüedad y despliegue museográfico hace que no estén disponibles para una exploración más física de sus características, por lo que el texto se propone como la forma más accesible de comunicar las cualidades materiales de las colecciones. Es así que los autores hacen uso de los recursos discursivos para intentar llevar vida a la pieza, introduciendo en la narrativa una noción sensorial imaginada, aportando detalles acerca de sonidos, texturas u olores de la pieza en sus condiciones originales de creación y uso (ibid, 77).

El equipo de interpretación parte de la noción de “objetos umbral”, que son aquellos que por sus características materiales pueden atraer más naturalmente la mirada de los visitantes e incluso aumentar el involucramiento con el resto de los temas y objetos en la sala. La estrategia que propusieron fue la siguiente: se tomaron los objetos que son más llamativos, considerando que el visitante promedio se comporta de una manera visual-céntrica. En la cédula de acompañamiento, comenzaban describiendo al objeto y a partir de ahí iban ampliando hasta alcanzar otros temas presentes en la sala. De esta forma, aún si el visitante sólo se acercaba a la pieza más llamativa, podía llevarse una idea general del contexto e incluso sentirse motivado a observar con más detenimiento a su alrededor. Esta asunción, según sus reportes, se vio confirmada por el aumento en los tiempos de permanencia en las salas en las que se realizaron las adaptaciones en el texto.

Lo interesante de este estudio es que nos muestra el proceso de razonamiento dentro de la práctica museal contemporánea para aprovechar el potencial comunicativo de los objetos en virtud del ya mencionado involucramiento con la materialidad y los temas que ésta puede evocar en el contexto del museo. Esta perspectiva resulta iluminadora, pues nos ofrece un vistazo a la consciencia intuitiva

que los profesionales de museos tienen del efecto que causan los objetos en sus instituciones, y presenta un ejemplo de un caso en el que no sólo se aspira a poner los objetos a la vista para ser contemplados y admirados, sino que se trabaja activamente en crear los puentes comunicativos entre los visitantes, los objetos y sus historias.

2.7.2 Referentes en el paisaje de la museología mexicana

En el escenario mexicano, el que identifiqué como el aporte más relevante al tema es el de María Olvido Moreno Guzmán, cuyo libro “Encanto y desencanto...” (2001) se construye sobre un estudio de público y una semblanza histórica de las reproducciones en México. En él, Moreno analiza las reacciones de los visitantes mexicanos ante tres reproducciones en el Museo Nacional de Antropología, ubicadas en las salas mexicana, maya y oaxaqueña, y se pregunta las razones detrás de la existencia de las reproducciones. El suyo es un análisis que se interesa directamente en la historia y potencial de la materialidad en el museo, si bien limitado al entorno de las réplicas.

Una reproducción es una técnica museográfica para reemplazar una pieza, cubriendo en la medida de lo posible las características materiales del original. Se trata de un “objeto que sustituye y representa al original, por diversas razones... que pueden ser de orden técnico o retórico” (2001: 56). Es decir, que sustituye un original inexistente, no accesible en ese momento, o difícil de exponer, y puede incluso reducirlo en escala u ofrecerlo para una mayor capacidad de manipulación y comprensión por parte del público. Moreno señala que es importante no confundir este concepto con maquetas, dioramas o escenografías, que recrean un conjunto o contexto para mejorar el entendimiento acerca de un espacio o situación, en vez de enfocarse en la experiencia material de una pieza en específico.

Moreno aplicó un total de 1,159 entrevistas, cuyas respuestas organizó en torno a tres variaciones: positiva, neutral y negativa. Al ser tan amplio el universo de investigación, es comprensible que no le haya sido posible efectuar un acercamiento cualitativo, si bien ella misma reconoce la necesidad de expresar con mayor detalle los matices de estos encuentros, de modo que pudieran definirse mejor los aspectos sociales de la visita.

Con todo y las limitantes, su investigación es un verdadero parteaguas en los estudios de visitantes mexicanos, pues, en sus palabras, “por primera vez se toca el tema de la opinión del público con respecto a los contenidos y las colecciones exhibidas en el MNA” (ibid:137). Esto es parte de una deficiencia nacional aún vigente en nuestro tiempo, en donde muchos de los estudios de público de los museos nacionales son meros cuestionarios de satisfacción, como puede observarse en los

ejemplos disponibles en las páginas del Sistema Información Cultural (sic.cultura.gob.mx/publicaciones_ep.php) y del Programa Nacional de estudios de Público del INAH (estudiosdepublico.inah.gob.mx). Con algunas excepciones, el análisis se da predominantemente por la vía cuantitativa, más enfocado en medir el éxito numérico de un museo o exposición que en profundizar acerca de los procesos emocionales o intelectuales detonados por la experiencia de visita.

María Olvido resulta el referente fundamental en el campo nacional puesto que combina el acercamiento de estudio de público cualitativo con un interés por los objetos expuestos en las salas, más allá de los temas de aprendizaje. Otras investigaciones en el campo nacional resultan pertinentes en este escenario, comenzando por Graciela Schmilchuk (2007), quien como se mencionó, llevó a cabo uno de los pocos estudios (de los que se tenga conocimiento) de una exposición mexicana en el extranjero. Se trata de un análisis histórico de las exposiciones de arte mexicano que llegaron a Alemania entre los años 50 y 2006. En este trabajo, combinación de estudios de recepción e investigación de archivo, Schmilchuk analiza no sólo el despliegue museográfico sino su recepción por parte de la crítica y las publicaciones realizadas al respecto. En el proceso, registra los debates surgidos en torno a la folclorización y, posteriormente, los lenguajes artísticos globalizados, la valoración hecha por el público alemán de movimientos artístico-políticos como el muralismo y la inevitable comparación que en cada época se hacía entre la situación social mexicana y la que vivía Alemania (o las Alemanias) en ese momento.

Con el siglo XXI y los nuevos nombres y movimientos artísticos, se nota un desplazamiento de obras que representan al país, que muta hacia obras que hablan desde la subjetividad de cada artista (Schmilchuk, 2007:56), si bien la percepción alemana nunca deja de filtrarlas a través de su procedencia y de la imagen un tanto romantizada que se mantiene de México, que las mismas exposiciones mexicanas refuerzan, no necesariamente a través de su obra, sino a través de los programas culturales paralelos. Rescato una de sus reflexiones finales, en torno al papel que juegan los curadores y profesionales mexicanos:

Preparar una exposición para otro país no es sólo cuestión de ubicar y seleccionar obras, ocuparse de los fondos y de los seguros y transporte, de formular un concepto, de escribir algún texto para el catálogo y cédulas de sala, sino que además es necesario conocer las características del espacio de exhibición, tanto físicas como de funcionamiento, su historial y sus públicos. Asumir que siempre se trata de un trabajo colectivo, aunque esto haga el proceso más lento, más complejo o tenso. Es un trabajo intercultural, de escucha y de reflexión (íbid: 47)

Además de este texto, Schmilchuk ha realizado numerosas reflexiones sobre los estudios de público en general, si bien siempre circunscritos a los museos de arte y con una perspectiva más panorámica que de caso. Por otro lado, Luz Maceira ha explorado intensamente la investigación etnográfica en el museo, señalando su potencial como metodología para conocer no sólo las variantes sociodemográficas de los visitantes, sino las experiencias de los públicos en la visita al museo (2015:178).

En su artículo “Investigación etnográfica en el museo”, aparecido dentro del compendio *Tendencias de la museología en América Latina*, Maceira plantea el uso de estudios de tipo cualitativo para evaluar el aprendizaje y comprender los procesos de educación en el entorno del museo. Ella contextualiza esta apertura a técnicas emanadas de las ciencias sociales dentro del reciente giro de interés de los museos hacia sus públicos, y la consecuente necesidad de conocer más variables dentro de la experiencia museística, y entender el proceso formativo como un ente de múltiples dimensiones (2015:180).

La investigación cualitativa de tipo etnográfico conlleva un trabajo empírico, realizado ‘en campo’, con lo que quien investiga puede observar, acompañar, cuestionar a los visitantes en el entorno mismo de la experiencia, tras de lo cual se analizan los comportamientos, se considera su contexto y se aventura una interpretación del todo. Esto significa que el contacto del ‘campo’ es fundamental para orientar la investigación, misma que no puede permitirse ningún hermetismo una vez formulados sus objetivos e hipótesis.

La investigación etnográfica, al igual que toda investigación cualitativa, asume desde el principio la necesidad de adecuar la teoría y los planes o proyectos de investigación a la realidad, y no viceversa, por lo que se concibe como un proceso de aproximación a la situación a ser investigada. (Íbid:184).

Maceira describe estas características de la perspectiva etnográfica y su manera de acercarse a la realidad de los otros, para luego anclarla en su experiencia de trabajo con el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional de Antropología, dos de los museos mayores en el escenario mexicano, repositorios de la imagen idealizada de la nación de la que se discutirá en el capítulo siguiente.

Al hablar de su experiencia en estos museos, Maceira menciona una cuestión metodológica interesante: al tratarse de espacios ubicados en su ciudad de residencia, el contexto cultural y de experiencia de los visitantes le es muy familiar, lo cual es una ventaja para la interpretación, pero también es un factor que debe de autocontrolarse, con el fin de evitar que quien investiga extrapole o generalice a partir de su juicio propio y no de lo que los datos arrojen. Esto resulta un contrapunto

interesante para el reto metodológico al que me enfrento en mi investigación particular, al no conocer ni las ciudades ni las sedes museográficas en las que se llevó a cabo *Aztecs*. Una clara desventaja de esto es que no estoy familiarizada con la cultura local, y por lo tanto cuento con menos herramientas para distinguir los aspectos socioculturales de las idiosincrasias individuales. Sin embargo, siguiendo la lógica de Maceira y de un axioma clásico de la antropología, el encontrarse en un entorno desconocido obliga al investigador a percibir todo con mayor atención, no dejando pasar detalles que para una persona local serían lugares comunes.

En lo que respecta a los estudios museológicos de las experiencias de visita, más allá de la reflexión propuesta por María Olvido y Luz Maceira, y de las diversas reinterpretaciones del marco propuesto por Lynn Dierking y John Falk, en el campo mexicano se encuentran pocos referentes. Uno de ellos es el trabajo de Lauro Zavala, quien aboga por que los museos tomen conciencia de la importancia de conocimiento sistemático de los visitantes, como una prioridad que debe de ubicarse más allá de la visión disciplinar o la legitimación institucional (Ávila, 2014:88). En general, tiene un posicionamiento bastante crítico del elitismo en museos y del uso discursivo del patrimonio como una comunicación unilineal de los profesionales de museo a sus visitantes. En una perspectiva que comparto, Zavala sostiene que las visitas a espacios museográficos no son en esencia procesos de recepción de conocimiento, sino de construcción de significados.

Acerca de los visitantes, Zavala distingue entre evaluación de las experiencias de visita e investigación de las mismas (ibid: 135). Para abordar las primeras, al igual que Maceira, le interesa la dimensión empírica (el estudio etnográfico de las exposiciones), pero también la efectual (el análisis de los efectos educativos) y la contextual (ligada con la tradición específica del contexto cultural y museográfico en el que se hace la visita). Estos elementos se articulan para proponer un trabajo de naturaleza interpretativa, centrado en la experiencia personal del visitante.

Zavala aboga por el reconocimiento de la experiencia subjetiva e intersubjetiva, y la agencia activa del visitante en la reconstrucción del discurso ofrecido mediante la disposición de las piezas. Su propuesta general se organiza en lo que denomina “el paradigma emergente” en espacios museográficos, que comprende, entre otros, la noción de que el museo, si bien ofrece una experiencia educativa, lo hace en sus términos y de manera independiente a los principios de la educación formal; que lo esencial de la exposición no es tanto su contenido, sino el encuentro o diálogo entre el visitante y sus expectativas con la experiencia en sala; y que la experiencia de visita no sólo es lógica y visual, sino que involucra las emociones y las sensaciones corporales (Zavala, 2006:130).

En su *Antimanual del museólogo* (2012), Zavala abarca, entre otras cosas, la descripción de la experiencia museográfica y las condiciones para su estudio. La experiencia museográfica es “el

producto de la interacción entre los elementos de la exposición museográfica y el visitante, quien tiene la última palabra en el proceso de valoración e interpretación comunicativa” (Íbid: 65). En ella intervienen tres dimensiones: lo ritual (que representa el contacto con lo no cotidiano), lo lúdico (lo relacionado con posibilidades y modalidades de la interacción con lo expuesto, incluso lo que la hace una experiencia estética), y lo educativo, que surge a partir de la interacción entre las otras dos dimensiones. Las diversas experiencias museográficas son susceptibles de ser estudiadas a partir de la reconstrucción narrativa que de ellas hagan los visitantes, recreando oralmente la secuencia de la visita mediante entrevistas o cuestionarios que el mismo Zavala emparenta con los métodos etnográficos (Íbid: 6). Sus postulados teóricos se encuentran en sincronía con el “giro comunicativo” de la década de los noventa, durante el cual los museos y a museología comenzaron a cuestionarse sobre el papel activo del público en los museos (Ávila, 2014:89).

Un aporte reciente en el campo mexicano es Cintia Velázquez, quien en su tesis doctoral sobre las maneras en que los visitantes comprenden la historia nacional (2015) se acercó al estudio de dos museos de la Ciudad de México, la Galería de Historia Museo del Caracol y el Museo Nacional de la Revolución, a través de las experiencias de sus visitantes. Su análisis se centra en la manera en la que los visitantes mexicanos construyen su conciencia histórica no necesariamente a partir de, sino en relación con su visita a un museo histórico, pues se trata de un proceso que pone en juego también a múltiples elementos de la vida cotidiana y los patrones colectivos de posicionamiento ante el pasado nacional.

En el quinto capítulo, Velázquez propone una tipología de cinco ejercicios de aproximación que los visitantes utilizan ante la historia presentada en los museos mexicanos: recordar, imaginar y empatizar, explicar e interpretar, creer y pertenecer, y por último: percibir lo material (íbid: 125). Recordar se refiere a las conexiones establecidas con las enseñanzas escolarizadas de la historia oficial, pero también con experiencias vividas en otros museos e incluso también con memorias personales, ya sean vividas directamente o transmitidas dentro de la familia. Imaginar y empatizar fueron otra categoría de encuentros intelectuales, usada por algunos tipos de visitantes para visualizar el pasado y relacionarse emotivamente con sus habitantes, los mexicanos de otras épocas. La categoría de explicar e interpretar, Velázquez plantea, ha recibido una atención más extensa por parte de profesionales de museo y estudiosos del mismo, esto debido a que el museo sigue siendo altamente respetado como autoridad educativa en el escenario mexicano, pues aún se asume que es una institución que proporciona tanto la información factual como su complemento moral (Briseño y Anderson, 2002 en Velázquez, 2015: 142). Sin embargo, en el proceso de interpretación también caben las comparaciones entre presente y pasado efectuadas por los visitantes y las discusiones entabladas entre acompañantes de la visita. Creer y pertenecer se refiere a la manera en la que los

elementos identitarios entran en juego durante el encuentro con las colecciones, y a las conexiones emocionales creadas a partir de nociones como orgullo o pertenencia. Por último, percibir y experimentar lo material se refiere a los procesos detonados en los visitantes al estar frente a las evidencias de lo material. La conclusión de las entrevistas a los visitantes fue que una proporción de ellos consideraban que el museo es “un lugar que hace palpable a la historia” (Íbid: 149), de manera que el estar frente a los objetos despertó conexiones personales, emociones pero también construcción de significados, puesto que las piezas históricas poseen por sí mismas un cierto poder explicativo. En lo que respecta a la cuestión de autenticidad como potenciador o no de estas experiencias, Velázquez reivindica la condición de objeto de réplicas o dioramas, al encontrar que los visitantes apreciaron sus cualidades materiales y experimentaron alguna de estas aproximaciones en su presencia. Dicho de otra manera, las reproducciones, modelos y dioramas no son mera evocación de una materia ausente, sino que a partir de sus propias características físicas e incluso de su historia dentro de las colecciones de un museo, se deben de comprender como obras originales en sí mismos (Íbid: 107, 150-152).

Estas categorías de aproximación, si bien se refieren a públicos mexicanos entablando contactos físicos, mentales y emocionales con colecciones mexicanas, resultan sumamente interesantes, puesto que esbozan la complejidad en los procesos internos de los visitantes en su encuentro con las piezas y con el espacio expositivo. Los visitantes de Australasia, ajenos a la presencia cotidiana de símbolos de historia mexicana y a la socialización nacionalista que se recibe en México desde las primeras etapas escolares, establecen sus propios procesos de relación con las colecciones mexicanas, que, como veremos en los siguientes capítulos, transitan por líneas muy similares a las de los visitantes nacionales.

Si bien la materialidad no es el foco principal de su tesis doctoral, tanto en ese texto como en artículos posteriores se hace evidente que la suya es una aportación única en el campo mexicano, puesto que se desarrolla dentro del rango del ‘giro’ más reciente de la museología y las ciencias sociales en general: el material, representado a escala internacional por autoras como Eilean Hooper-Greenhill y Sandra Dudley pero cimentado a partir de propuestas como Ludmilla Jordanova, Igor Kopytoff y Elaine Heumann Gurian, quienes se interesan en la vida y efectos de los objetos en el museo, anteriormente dejados de lado como parte de la visión ‘tradicional’ y estática de estas instituciones (Velázquez, 2017). Algunas de las nociones y autores pertenecientes a este ‘giro’ serán retomados en el siguiente capítulo, pues constituyen una parte fundamental de los referentes teóricos con base en los que se construyó esta investigación.

3. OBJETOS, RELIQUIAS, PRESENCIAS: LAS MIRADAS DESDE LA TEORÍA

A lo largo de este capítulo intentaré presentar de manera interrelacionada las interpretaciones teóricas en torno al proceso de visita a un museo de tipo histórico o antropológico. Mi objetivo es definir conceptos como materialidad, encuentro, presencia y aura, que, en combinación con otras ideas, constituyen los puntos de referencia a partir de los cuales articulo mi interpretación de lo sucedido en torno a los visitantes de la exposición *Aztecs*.

El primer punto a tratar aquí quizás es el referente a los objetos y su relevancia en las discusiones museológicas contemporáneas. ¿Por qué preocuparse de los materiales expuestos, el elemento más convencional de los recursos expositivos? ¿Cuál puede ser el interés de fijarse en el potencial comunicativo de los cuerpos inertes, cuando mucho más puede ser dicho con los actuales recursos audiovisuales? Mi argumentación, como la de muchos autores en los que me he apoyado, es que el objeto sigue constituyendo la base de la experiencia en el museo. Como propone Cintia Velázquez, la noción de que los museos ‘tradicionales’ se centran en objetos mientras que los más vanguardistas se centran en los visitantes es una división simplista y artificial, que al polarizarse niega el hecho de que la base misma de la experiencia en el museo son las interacciones entre los visitantes y los objetos (Velázquez, 2017: 14). No se trata entonces de enfocarse en el objeto en sí, sino en el encuentro que se suscita entre éste y el visitante, la atmósfera particular que surge cuando elementos propios de una temporalidad y ubicación ajenas son dispuestos en un espacio, diseñado para ser transitado, para percibir y para evocar.

3.1 ¿Pueden hablar los objetos?

Uno de los lugares comunes del discurso curatorial es aquel que se refiere a hacer hablar a los objetos. Esto suele suceder cuando se ha renunciado a crear un arsenal de recursos interpretativos en aras de “dejar que los objetos hablen por sí mismos”. Los resultados de los montajes museográficos que se presentan bajo dicha premisa despiertan en ocasiones la legítima duda de si es posible que el material inerte se exprese de alguna manera inmediatamente comprensible por quienes lo observan; si hay algún soporte lógico detrás de este *laissez-faire*⁷ ante la materia.

⁷ En francés: dejar hacer.

A la pregunta de ‘¿los objetos hablan?’ muchos autores han intentado formular respuestas concluyentes. Simon Knell (2007) propone que sí lo hacen, pero a través de signos compartidos con los visitantes, o a partir de la información contextual que provee el museo, información que en combinación con la presencia del objeto lleva a cada visitante a experiencias y conclusiones que son en principio impredecibles. En su visión, los objetos hablan, pero se requiere de la imaginación de quien escucha para desencadenar la comunicación. En sus propios términos, “los objetos de museo nunca están completamente mudos, porque nuestras cabezas nunca están completamente vacías” (Knell, 2007: 26). Por otro lado, la postura de estudiosos de la materialidad como Sandra Dudley otorga un potencial discursivo a los objetos que existe de manera independiente de quien los observe e interprete. Esto es, que potencial pre-determinados por sus cualidades materiales (2013: 5), una especie de empoderamiento propio que, una vez combinado con la respuesta que estas cualidades generan en los visitantes, da lugar a la dimensión completa de su materialidad.

Otro tipo de respuesta está en los que otorgan a los objetos un potencial comunicativo, pero no de manera aislada, sino a partir de su presentación en conjunto, y de la creación de un espacio alterno a la realidad, de una ‘atmósfera’, que más que comunicar ideas, evoca sensaciones que dan lugar a ideas en la mente de los visitantes (Böhme, 1993; Bjerregaard, 2015).

Hay también una postura que se puede percibir en numerosos autores, que se refiere a cómo el potencial de habla del objeto es inversamente proporcional a la información textual proporcionada sobre él en la documentación de la exposición. Sandra Dudley, en su célebre texto sobre su encuentro con el caballo chino (2012) retrata esta cuestión de manera muy completa, segura de que su experiencia de apreciación de la pieza hubiera sido considerablemente menos intensa, mucho menos relevante, de haber tenido a la información ‘interfiriendo’ entre ella y el objeto. En su caso fue precisamente la falta de información lo que hizo que ella interpretara y conectara por su cuenta los puntos. Es evidente que este tipo de conexiones no permiten comprender todos los detalles históricos del objeto, pero lo que abren en términos de experiencia sensorial es valioso de maneras distintas a las de recepción de conocimiento objetivo, y Dudley aboga por la oportunidad de que los visitantes tengan esta experiencia de manera previa a la del aprendizaje o descubrimiento del contexto histórico.

Esta es una idea que en cierto sentido se prefiguraba en la investigación de Pekarik, Doering y Karns sobre las experiencias satisfactorias reportadas por los visitantes de una serie de museos del instituto *Smithsonian* (1999). De entre la tipología de experiencias que los autores crearon, destacaban las del tipo cognitivo y las objetuales; la primera relacionada con la adquisición de conocimientos o la comprensión de procesos determinados; la segunda, con la apreciación de los objetos expuestos y de

sus diversos potenciales. Al notar cómo estos tipos de experiencias nunca coincidían en el mismo visitante, o en torno al mismo museo, la conclusión a la que llegaron fue que un tipo de experiencia elimina o debilita a la otra, de manera que “existe un conflicto inherente entre la presentación de un objeto y la presentación de información” (íbid:161).

Una propuesta más extrema se encuentra en Bjerregaard (2016), quien postula que existe en los objetos una chispa de vida, una fuerza inmanente que sólo puede trascender su repositorio si la subjetividad de éste desaparece. Esto es, si se presenta al objeto desprovisto de toda información contextual, articulado con respecto a las demás colecciones en maneras que desafíen las preconcepciones de los visitantes, para así potenciar al máximo el impacto que esta chispa de la vida pueda tener en los sentidos (Bjerregaard, 2016: 232-234).

3.2 Los objetos como evidencia del tiempo

Por otro lado, más allá de las disquisiciones sobre la capacidad vocalizadora de los objetos, se encuentra su valoración como evidencia incuestionable de lo que ha sucedido, del tiempo transcurrido y de lo que se narra. Su estar-aquí es lo que los hace valiosos e interesantes, y multiplica la cantidad de diálogos que pueden tener. Para Neil MacGregor (2010), el análisis de los objetos resulta un referente fundamental en la conversación con el pasado histórico. En los objetos están las señales del pasado, tanto de la sociedad en la que fueron creados como del recorrido histórico que después hicieron, sus usos a través del tiempo, sus significados cambiantes. La exploración de un objeto puede comenzar en la época de su creación y primer uso, pero es un relato de seguimiento continuo hasta nuestros días, conformando lo que Igor Kopytoff denomina la biografía cultural de las cosas: el proceso mediante el que las cosas van adquiriendo capas sucesivas de valor y significado a medida que pasan a través del tiempo y el tiempo pasa en ellas (Kopytoff, 1986 en Velázquez, 2017: 14-15).

Pensar una historia a través de los objetos resulta especialmente útil para las sociedades subalternas: los que no tuvieron escritura, los que fracturaron su memoria al ser conquistados, los extintos en las guerras. Para los historiadores, el diálogo con el objeto es una acción posible, que requiere no sólo del conocimiento arqueológico, sino también una dosis de traducción cultural, imaginación e incluso conciencia poética.

Sin embargo, no todos los objetos creados por las culturas humanas pueden tener el mismo destino; sólo los materiales duraderos pueden hablar después de los siglos. Para volver a mi caso de estudio, puede que en general se tenga la idea de que la Azteca fue una cultura de piedras y jade, pero eso es

tan sólo porque los demás materiales no se conservaron tan bien: joyería (fundida por los españoles), libros (quemados), madera, textiles, plumaria (fácilmente degradados). Aun cuando raros ejemplos sobrevivan de estos materiales, no todos reúnen las condiciones para poder viajar largas distancias para dar fe de su existencia en museos extranjeros. Es en este punto en el que las réplicas encuentran su mayor margen de acción: intentando llenar los espacios en blanco de una cultura material que es importante poder comunicar de la manera más completa posible. De esta forma, reproducciones de trajes de guerreros águila, bolas de hule y penachos recreados con precisión histórica se vuelven en su propio derecho documentos sobre las culturas del pasado.

3.3 El aura de la reliquia

Existe, sin embargo, la tendencia natural a valorar en mayor sentido la autenticidad y la antigüedad de un objeto. El hecho de estar frente a un objeto de hace cien, mil o diez mil años se vuelve en sí una experiencia, puesto que la continuidad de esa materia en el tiempo, su permanencia a pesar de las vicisitudes históricas la dota de cierta pátina histórica, misma que al hacerse manifiesta, detona en el observador un proceso de imaginación acerca de las condiciones existentes en el momento de la creación y uso de dicho objeto.

En su obra referencial sobre sociología de la vida cotidiana, Jean Baudrillard (1968) señala que los objetos antiguos son percibidos como entes definitivos, son un *être accompli* (ser consumado). Su particularidad está en que existen en un tiempo continuo desde el pasado y, en un sentido figurado, se convierten en los contenedores de ese tiempo transcurrido. Tienen su lugar en el presente, pero regresan y evocan, como retrato de familia, a una época otra, a un hecho o ser precedente, del que ellos se han vuelto la traza, la prueba de autenticidad definitiva. Los objetos históricos se constituyen en una especie de intercesor simbólico ante el pasado; de ahí su valor como elementos dentro de la red comunicativa de una exposición.

Es así que el objeto de museo, reliquia antigua y pieza histórica es “puramente mitológico en su referencia al pasado” (Baudrillard, 1968: 104) Ya no tiene incidencia práctica, existe únicamente para significar ... Sin embargo, no es afuncional ni simplemente ‘decorativo’, tiene una función muy específica dentro del cuadro del sistema: significa al tiempo (ídem). Esto es, no el tiempo en sí, sino sus signos o indicios culturales, lo que vuelve al mismo objeto un referente de algo más, que quizás no esté presente en la sala pero que puede ser evocado tan sólo con una presencia material ante nosotros, la parte por el todo. Su autenticidad, su antigüedad, le otorgan un impacto psicológico propio, que hace que sea experimentado de una manera diferente a réplicas o reproducciones, por

más que éstas estén realizadas con las mismas técnicas y materiales. Es necesario aclarar que esto no quiere decir que las réplicas contemporáneas estén desprovistas de un cierto potencial de impacto, sino que, si la reproducción significa al tiempo, lo hace de manera más sesgada.

Esta permanencia en el tiempo que recubre de valoración a lo material es también abordada por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Versión Urtext, 2003): la autenticidad descansa en el hecho de que el objeto haya podido mantenerse sin cambios hasta llegar al momento presente, y es gracias a ésta que la pieza puede alcanzar el carácter de testimonio histórico (Benjamin, 2003: 44). Estas advocaciones que le son atribuidas a los objetos antiguos pueden ser definidas dentro del concepto de *aura* en Benjamin: “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (ibid: 47).

El aura es la capa de entrecruzamiento de belleza y poder que tienen las imágenes de culto, vinculadas con un uso ritual y siempre alejadas de la experiencia profana. Coincidentemente, esa misma aura recubre a las imágenes artísticas, y podría decirse que a todos los objetos encumbrados por museos para la valoración y admiración de su unicidad. Lo mismo que con las imágenes de culto, las imágenes y objetos de museo aparecen en una condición de distancia permanente, despertando en los visitantes el deseo permanentemente insatisfecho de poseer y de acercarse.

3.4 Las múltiples vidas del objeto

Volvamos un poco a la permanencia del objeto en el tiempo, al logro que supone que la misma forma haya sido conservada a lo largo de siglos y milenios hasta llegar a nosotros para ser admirada y comprendida dentro de la narración mayor de la exposición.

En su artículo “Objects and the Museum”, Samuel Alberti (2005) hace una defensa del estudio de los objetos como elementos historizados del museo, lo cual significa no asumir que la permanencia física de un objeto implica que de igual forma su significado se ha mantenido estático a lo largo de sus años dentro de una colección. Volviendo a la idea de biografía de Kopytoff, la historia de un objeto es un proceso cambiante que va desde su creación y recolección, pasando por la resignificación que le dieron los coleccionistas y las colecciones, y se proyecta en múltiples maneras durante el encuentro con los visitantes (Kopytoff, 1986 en Velázquez, 2017: 14-15). Este trayecto semiótico informa la historia de la institución museal, pero también funciona como advertencia para no encerrar nuestra noción del potencial de un objeto tan sólo en su advocación presente.

Los objetos en su discurrir por el mundo son polisémicos, abiertos a múltiples interpretaciones según las temporalidades y las culturas, y Alberti recomienda no asumir que este movimiento cesa cuando se les saca de su contexto y se les introduce en una colección; la variabilidad en la asignación de significado no cesa ni siquiera cuando se les coloca en una vitrina, como se puede comprobar en las interpretaciones divergentes con respecto a los restos humanos, o el olvido que sufren las reliquias de héroes que han pasado de moda en la historia nacional.

Si bien la introducción de un objeto a una colección de museo no es el único momento en el que sus significados fluctúan, sí es el mayor cisma, pues al extraérsele del mundo exterior, se le integra en una dinámica de existencia y función separada de la vida cotidiana. El riesgo consiste en asumir que el movimiento cesará una vez que el objeto se ha tornado pieza.

A este respecto, volvemos con Bjerregaard, quien retoma un texto seminal de Adorno: “El museo de Paul Valéry”. En él se enfrentan dos visiones bastante familiares dentro del paisaje de la crítica museológica: el museo como mausoleo que destruye el sentido de las cosas al extraerlas de su entorno (la idea de Valéry), y el museo que conserva la vida para la posteridad (idea defendida por Marcel Proust). Bjerregaard sigue la ruta mental de Proust, en el sentido en que asume que, si bien su inclusión dentro de un museo corta los lazos con su origen, esta ‘muerte’ para el flujo normal de la vida es una ascensión a otro orden de representación (Bjerregaard, 2016: 225): una especie de trascendencia al más allá, en el que perfiles del objeto que no se vislumbraban en su primera vida, salen a la luz. Y la manera en la que estos perfiles se destacan es a través por un lado de la conservación de sus propiedades materiales, y por el otro de su reensamblado a través de la investigación o la exhibición, actos que vuelven a los objetos expresivos sobre temas más diversos que los que lo definían en su vida original (225). De manera discreta, los objetos se vuelven portadores de este proceso de fluctuación a lo largo del tiempo, poseyendo a la vez dos líneas de vida: por una lado, la que siguen viviendo en tanto que entes materiales, y por el otro la que narran en tanto que emisarios de otras épocas y culturas.

Esta condición narrativa dual, recubierta además del aura de la antigüedad y de su ubicación en la institución museo hace que los objetos tengan un poder de convencimiento mucho mayor que aquel de los objetos en el mundo exterior.

El manejo de un objeto con esta textura extra de poder es una responsabilidad que recae en los curadores, quienes deben, además, hacer las paces con el hecho de que ninguna presentación logrará poner de manifiesto todas las aristas de la pieza, ni todas las facetas de la historia que quieren contar. En el mismo sentido, las curadurías tienen que ir girando los perfiles de las colecciones para subsanar aquello que Simon Knell denomina ‘tensión interpretativa’ (2007:23); esto es, para reducir

constantemente las distancias crecientes entre las necesidades e intereses de la sociedad y las particularidades de una colección y su museo. Como consecuencia de estos esfuerzos adaptativos, Knell postula que las colecciones de museos terminan siendo '*pastiches* interpretativos', constituidos por "una mezcla de ficción y verdad, drama y evento...una intención creativa que mezcla música, palabras e imagen en un intento de moldear nuestro estado de ánimo y nuestra comprensión" hacia algún tema en particular (ibid: 25).

Aún tras todo este esfuerzo, queda siempre la posibilidad de que la estrategia de comunicación falle, o bien se desarrolle en sala de maneras imprevistas por curadores y museógrafos. Por todo lo que los profesionales de museos deben de aceptar con respecto a su responsabilidad y poder de orientación de la mirada, no se debe subestimar la capacidad de los visitantes de desenredarse de estas redes retóricas y preguntarse por el resto de los significados de la pieza (ibid).

3.5 Acercándose a la materialidad

Si bien los objetos han sido históricamente el componente primordial de exposiciones y museos, no es hasta el llamado "giro material" que la investigación se interesó plenamente por sus cualidades materiales. De entre los múltiples trabajos realizados al respecto, destaco los de Eilean Hooper-Greenhill y Sandra Dudley, quienes, cada una a su manera, han abordado los estudios materiales y propuesto perspectivas que son sumamente interesantes para el tema de estudio del presente trabajo.

Para Hooper-Greenhill, por ejemplo, los objetos son relevantes dentro del marco de los estudios sobre la cultura visual. La tangibilidad de los artefactos en un museo actúa como elemento de anclaje para comunicar nociones abstractas como nación, hogar o sacrificio (Hooper-Greenhill, 2000:111). Ciertamente es que su planteamiento da prioridad al elemento interpretativo por encima del material, pues establece que no es posible comprender los elementos materiales de manera independiente a un marco de interpretación. Esto implica que, si bien los objetos pueden provocar reacciones viscerales y emocionales inmediatas, la verdadera relevancia de esta experiencia sólo se alcanza al vincular el campo de lo sensorial con los elementos interpretativos propuestos por el marco curatorial y museográfico. Un poco en ese mismo sentido es que Simon Knell (2007) señala que los objetos, en tanto que materia inerte, adquieren un papel activo sólo en virtud de la manifestación de su autenticidad, y de la vida que se les otorgue a través de la *expertise* museológica, mediante cédulas, distribución en el espacio y aspectos que se elijan destacar en el discurso curatorial.

Esta perspectiva otorga una gran responsabilidad a la mirada curatorial: el criterio clasificador, el acto de orientar la atención de los visitantes a través de la ubicación del objeto en un conjunto que

destaca ciertas características y no otras, y que a su vez influye en la percepción 'visceral' que el observador tiene de la cosa en sí. Podría decirse que hay un nivel comunicativo que es naturalmente propio de cualidad material de los objetos, pero existe un segundo nivel, en el que los discursos creados alrededor de la pieza la pueden dotar de una relevancia y un *pathos* que son variables según las intenciones curatoriales, pero también según los contextos e intereses de las personas que observan. Hooper-Greenhill prioriza este segundo nivel al asumir que lo que se ve está directamente limitado por lo que puede ser pensado (ibid. 49) y que no existe una 'verdad esencial' de los objetos, pues su significado es "fluido, cambiante, relacional y contextual...los significados del objeto son creados a través de los procesos personales y sociales de interpretación" (Ibíd.: 162).

Si bien no comparto la idea de que el pensamiento verbalizado se sobrepone a la presencia material en la construcción de la experiencia, el elemento que me gustaría rescatar de esta propuesta es la atención otorgada al potencial creativo de las miradas de los visitantes. Esto es, que la naturaleza de la visión depende tanto de lo visto como de quien ve, y esta vía de dos sentidos modifica de cierta manera el objeto observado, de manera que puede ser uno y muchos, con significados variables según el contexto e intenciones de la persona frente a la pieza.

En una posición muy distinta se encuentran las propuestas de Dudley (2012, 2013), quien otorga un mucho mayor potencial a los objetos y a su materialidad. Para ella, los objetos son algo más que simples pretextos para contar historias, o superficies en las que se refleja el significado, ya sea este único o múltiple. Al hacer esto, señala la necesidad de desplazar el análisis del territorio del aprendizaje hacia el de la emoción y la percepción, puesto que, si bien hay una red de relaciones que se teje a partir de lo material, los nodos principales no estarían entre el objeto y la información que lo contextualiza, sino entre el objeto y el visitante, que al encontrarlo y observarlo se ve a sí mismo afectado de una primera e incontrovertible manera por las cualidades materiales de la pieza.

Es en este punto que llegamos al primero de los conceptos de trabajo en torno a los cuales se articula esta investigación. Para Dudley, la materialidad es:

La forma y materiales de los que un objeto consiste, junto con las técnicas mediante las que pudo haber sido hecho o formado, cualquier adición o convención de presentación (como el marco) que se le pudo haber añadido, y todas y cada una de las trazas del paso del tiempo y, especialmente, de la interacción humana. La materialidad implica de igual forma el involucramiento -sea este cognitivo, emocional o participativo. (Dudley, 2013: 7).

En sentido estricto, la materialidad se refiere a la sustancia, lo tangible, lo concreto, en oposición a lo imaginario, ideal u otros aspectos de la existencia humana recargados de valoraciones (Tilley,

2006: 3), pero la definición de Dudley aporta un mayor interés para el presente trabajo, puesto que desde su perspectiva, la materialidad es un concepto ampliado que toma en cuenta tanto las características físicas del objeto como la manera en la que éstas resuenan en los sujetos durante el particular momento del encuentro, sin llegar a abrazar la idea de que la interpretación sea la acción que define la naturaleza de un objeto.

El momento del encuentro es percibido como el punto focal de la actividad museológica por autores como Kiersten Latham y Elizabeth Wood, quienes en su introducción a *The Objects of Experience* (2013) comienzan planteando que exhibiciones y programas crean lugares para el intercambio significativo de ideas entre objetos y visitantes (ibid: 9). En su visión, el mundo en sí se constituye a través de las diversas maneras en las que las personas interactúan con los objetos (reales o imaginarios, extraordinarios o mundanos), y en entornos como los museos, que proveen del contexto para intensificar estas interacciones, la unión entre experiencias humanas y las características materiales de los objetos genera una sinergia en la que el resultado es mucho mayor a la suma de las partes (ibid). En la definición de objetos utilizada por estas autoras tienen cabida tanto los artefactos históricos y especímenes naturales como los elementos de utilería, réplicas y mobiliario museográfico, pues es con todos estos cuerpos que el visitante se encuentra y comienza a construir su propia experiencia del discurso y el espacio. Esta experiencia, al ser particular para cada visitante y no estar fijada por un significado inmóvil propio del objeto, nos remite una vez más hacia las posiciones de Hooper-Greenhill, aún cuando la relación primordial siga siendo objeto-sujeto y no objeto-información/interpretación.

En resumen, la materialidad se refiere a la suma de características de un objeto, originadas tanto de su momento de creación como acumuladas a lo largo de su transcurrir por la historia, que en el momento crucial del encuentro con los sujetos preconfiguran la experiencia y dan lugar a un marco particular para las interpretaciones y evocaciones de los sujetos, que pueden ser múltiples e impredecibles, pero que en cierta medida siguen ligadas a la presencia tangible que las originó.

3.6 La producción de la presencia en el museo

El efecto generado por esta materialidad puede ser entendido en términos de la presencia, tal y como la elabora Hans Ulrich Gumbrecht (2004). Para este autor, la interpretación no es el único proceso mediante el cual los sujetos atribuyen significados a las cosas que encuentran, y asumirla como tal implica caer en un cierto relativismo intelectual que invisibiliza otras posibilidades de relación con el mundo que nos rodea. Gumbrecht no busca eliminar la importancia de la interpretación o de la

producción de significado por otras vías no vinculadas directamente con lo material, pero hace un énfasis particular en reconsiderar las relaciones espaciales y sus efectos en los sujetos.

Él postula que es necesario considerar la importancia que ejerce la presencia, que él define como una relación espacial que se establece con el mundo y sus objetos (Gumbrecht, 2004: Pos.39). Lo que está presente es aquello que tenemos frente a nosotros, al alcance de la mano y por lo tanto susceptible de ser percibido de una manera física por nuestros cuerpos, de causar un impacto en ellos, pues su tangibilidad, aún cuando no se concrete con el contacto, puede ser imaginada o vislumbrada.

Dentro de esta concepción, el museo es un espacio en el que se desarrolla la “producción de la presencia”, que se refiere a todos los eventos y procesos en los cuales el impacto de los objetos presentes en los cuerpos está siendo comenzado o intensificado (Íbid: Pos. 42). En el ambiente propicio de las salas de exposición, los sujetos viven una experiencia estética (referida no en términos de belleza sino de lo sublime) resultante de la oscilación entre los efectos de la presencia de objetos y representaciones museográficas, y los efectos del significado, atribuidos a partir de los procesos interpretativos propios de los visitantes (Íbid: Pos. 97). Quizás faltaría en este planteamiento considerar el impacto que las ausencias tienen en la experiencia del espacio, esto es, la evocación de presencias experimentadas en una temporalidad distinta a la de la visita.

Desde el campo mexicano, Luis Gerardo Morales, en sus ensayos gemelos sobre los límites narrativos de los museos de historia y la escritura-objeto (2009 y 2010), extrapola las propuestas de Gumbrecht para discutir acerca de las maneras en las que se vehiculan los contenidos de una exposición de tipo histórico a través de la presencia y de lo que él denomina la interferencia museográfica: una manera particular de escenificar el pasado y transmitirlo “mediante dispositivos y técnicas de exposiciones elaboradas para *dirigir* la mirada” (2009: 45).

Esta escenificación del pasado es para Morales el núcleo de la labor del museo histórico. Tomando a la sala como un “espacio narrado”, la museografía se encarga de ir contando y evocando, de manera que la presencia que impacte en los visitantes no sea sólo la del objeto físico, sino también la presencia imaginada del tiempo pasado, una sensación simulada de estar-ahí recreada mediante la producción de las dos grandes fuerzas: sentido y presencia, la primera mediante atribuciones de significado a través de la narración y la segunda a partir de las estetizaciones persuasivas de las colecciones (2010: 33).

Un museo de historia, como puesta en escena persuasiva, tiene interferencias estéticas y transmisiones didácticas que apelan a *hacer memoria* aún de aquello que no hemos experimentado. Sus discursos y estrategias museográficas pueden perder vigencia, o verse rebasados por

investigaciones más recientes, pero para Morales su característica redentora, la que no caduca, es la de la presentificación de los mundos pasados, la apertura de una forma de relacionarse con ellos y de dar corporalidad al encuentro entre dos temporalidades diferentes (2010: 32).

3.7 El efecto atmosférico

La producción de la presencia en el contexto de un museo tiene la particularidad de que se hace efectiva durante el movimiento de los cuerpos a través de un espacio que aísla de la realidad exterior y recrea una realidad otra, como una experiencia que tuviese que caminarse para ser percibida en su dimensión completa, peripatética. Esto hace que el entorno de los objetos se vuelva también objeto del interés en términos del impacto material sobre el visitante, y nos lleva a detenernos en el tratamiento que ciertos autores han hecho de la noción de atmósfera en el museo. La atmósfera puede definirse como la sustancia en la que todo está inmerso, el aire especial que se respira y las texturas por las que se transita durante una visita a una exposición.

Al referirnos a atmósfera, viene a la mente algo difuso, intangible, casi inexpresable verbalmente; pero en este cuerpo invisible la intermediación entre sujeto y objeto tiene lugar, y es la que permite el flujo continuo entre uno y otro, convirtiendo a ambas materias (la viva y la inerte) en superficies permeables. Para Peter Bjerregaard (2015), la atmósfera es el entorno (re)construido, el ambiente que detona en el visitante una disposición intelectual y emocional particular, y por lo tanto constituye la base fundamental de la experiencia en el museo. La creación de una atmósfera particular dentro de las exposiciones delimita los distintos campos de la realidad (el externo y el reproducido al interior del museo) y llega, en su efecto más amplio, a disolver a los objetos en un solo entorno de experiencia.

Esta es una llamada a no ignorar el papel que juega el espacio recorrido de la exposición, que los objetos desplegados puncionan y tiñen, por retomar una imagen utilizada por Gernot Böhme (1993) al proponer que la esencia de la exposición es precisamente la disolución de los objetos dentro de una atmósfera coloreada por sus esencias combinadas.

Böhme propone a esta noción como elemento central de una nueva estética, enfocada en el estudio de la producción de atmósferas, y el análisis de la respuesta de los sujetos a éstas, como una renovada teoría de la percepción “entendiendo a ésta como la experiencia de la presencia de personas, objetos y ambientes” (116). En cierto sentido, explica Böhme, la noción de atmósfera conserva un cierto parentesco con la de ‘aura’ de Benjamin, pues se refiere al entorno de distancia insalvable alrededor de una obra de arte. Ambas son propiedades que exceden al objeto, texturas exteriores e

indeterminadas que sin embargo contribuyen en la producción de su presencia en la sala de exhibición.

La diferencia de la propuesta de Böhme con respecto a otros tratamientos de la atmósfera es que autores previos (Schmitz, Klages en Böhme, 1993) la entendían como un fenómeno meramente subjetivo, que sucede más en las mentes de los visitantes que en el espacio concreto, mientras que Böhme postula que las atmósferas son articuladas en función de las cualidades de las cosas: sus formas, tensiones, movimientos sugeridos o volumen que ocupan en el espacio (íbid: 121). Simultáneamente, las atmósferas pertenecen a los sujetos, en la medida en que son experimentadas por ellos como presencia corporal. Podría decirse que la atmósfera es la realidad que comparten el objeto perceptible y el sujeto que percibe (íbid). Necesita de ambas partes para suceder, como intercesor de dos cuerpos, ambos activos a su modo.

Para Böhme, el trabajo estético se trata de crear atmósferas a través del trabajo enfocado en una obra, un objeto. Se trata de darle a las cosas, ambientes o seres las cualidades a través de las cuales puedan manifestarse. Volviendo a la conjuración de la presencia histórica enunciada por Morales, a lo que aspiraría el despliegue museográfico es a la evocación de emociones o experiencias a través de la disposición de cosas en el espacio. Igual que en la literatura, el sentido no reside únicamente en comunicar claramente una historia, referir a una atmósfera, sino en conjurarla en ese momento y lugar, en la percepción de los cuerpos que se acercan a lo narrado.

Peter Bjerregaard escribe que la atmósfera también juega el papel del 'espíritu del lugar' reconstruido, reimaginado. Junto con Dudley, critica la tendencia de museos a sobrecargar sus exposiciones con texto y significado en lugar de enfocarse en facilitar encuentros íntimos entre las audiencias y los objetos, envueltos en una evocación abstracta de su entorno cultural original. Más allá de preguntarse cómo proveer el entorno adecuado para estos encuentros íntimos, Bjerregaard se cuestiona acerca del por qué o para qué crearlos. A partir del recuento de la experiencia de Sandra Dudley con el caballo chino, su conclusión es que esto es una manera de reducir la distancia entre el visitante del museo y el mundo del que proviene el objeto, para así enriquecer las maneras en las que los visitantes pueden conectarse con gente, historias y emociones del pasado (Bjerregaard, 2015: 75).

Sin embargo, también argumenta que las posibilidades experienciales de los objetos deberían de ser importantes por sí mismas, más allá de ser los puentes imaginarios para conectarnos con gente o emociones del pasado. Existe un valor intrínseco en dejar que el objeto se haga presente, que se manifieste en la atmósfera, para que a su vez ésta envuelva al visitante y lo transporte hacia las ideas principales del esfuerzo expositivo.

En contraposición a la noción del museo como presentificación de los mundos pasados, Bjerregaard propone que quizás no se trata de que las exposiciones transformen el espacio en un espejo de la realidad, presente o pasada. No es cuestión de crear una experiencia miniaturizada o de réplica para promover una sensación de “estar allí”, sino, más bien, de las maneras de generar una experiencia intensificada del “estar aquí”, de la presencia y disfrute del espacio actual como un propósito en sí mismo.

La llamada a poner atención en las brechas entre los objetos y los sujetos, y entre los objetos mismos, es precisamente para reconocer su potencial, no de recreación de una realidad externa, sino de intensificación del potencial estético y comunicativo de la realidad del momento, del “estar aquí”, en un espacio teñido por las propiedades irradiadas por los objetos exhibidos, combinados y experimentados por los visitantes (2015: 80).

3.8 Resonancias sensoriales

Una vez establecidos los potenciales de los objetos y de su materialidad (tanto la intrínseca como la circundante), cabe desplazar el foco hacia el sujeto para preguntarnos de qué manera éste se ve afectado por los elementos previamente descritos. Cómo es que esta manifestación latente se torna en experiencia en el momento particular del encuentro propiciado por la sala de museo.

El primer concepto que encontramos para explicar este efecto proviene del trabajo de Steven Greenblatt y es el de ‘resonancia’. Su texto “Resonancia y asombro” (1991) es un referente ineludible, pues el autor se enfoca precisamente en ella como una de las posibles respuestas de los visitantes a la materialidad de los objetos, junto con una segunda posibilidad: el asombro.

Analizando el papel de la materialidad como intercesor simbólico, que con su presencia intensifica la experiencia humana, Elizabeth Crooke (2012), establece que los objetos no sólo se representan a sí mismos, sino que están imbricados con experiencias personales, nociones identitarias e incluso deseos (Crooke, 2012:31). Desde esta perspectiva, los objetos están dotados de una cierta capacidad para la resonancia, de un poder de enlazar a personas y temporalidades, conmemorando relaciones pasadas y llevando “a la precariedad de la conciencia hacia la solidez de las cosas” (Csikszentmihalyi 2003:28 en *Ibíd.*).

Dentro del mismo tenor se encuentra Dinah Eastop, quien describe a las experiencias con objetos como “una forma de conocimiento encarnado” (2012), esto es, una forma de conocimiento no discursiva que permite comprender con el cuerpo nociones que existen de manera independiente de

los textos, porque son “el tipo de conocimiento que sólo puede ser adquirido al pensar a través de las cosas” (Henare 2005: 1 en Eastop, 2012: 21). Esto trae a la mente lo mencionado por Velázquez (2015) sobre la capacidad de los objetos de provocar un tipo particular de aproximación hacia el pasado, de desatar explicaciones y procesos empáticos que no pasan forzosamente por lo lingüístico (Íbid: 149).

En los casos de la vida cotidiana, cuando se tiene una memoria vívida de un evento, la vista de un objeto relacionado con ese evento puede detonar un proceso de resonancia en concordancia con una memoria propia. Por otra parte, en el caso de objetos de hace cinco siglos, con los que el visitante no tiene ninguna relación previa, la memoria/imagen que se detona es una construida, recreada, y los responsables de la construcción de esa memoria ficticia son tanto los diseñadores de la exposición como los visitantes. La vista de un objeto antiguo puede evocar una verdadera ficción emotiva, intensificada por su anclaje en la realidad material del elemento en cuestión. En capítulos posteriores se verán numerosos ejemplos de este efecto.

Para Greenblat, la resonancia se da cuando la presencia material detona en el visitante una reflexión que va más allá de los límites marcados por el objeto o por la temática en la que éste se inserta, es una especie de apertura hacia procesos mentales y evocativos más amplios. Por otro lado, el asombro refiere a la sensación de hiperconcentración en el momento y el espacio en el que se da el encuentro, la observación maravillada de un objeto y de todas sus características actuales.

Para soportar este planteamiento, Greenblat discute sobre cómo la disposición y contextualización de los objetos puede colaborar en generar este tipo de respuestas. Existe una contradicción entre la presentación de la obra como algo hermético, concluido (el *être accompli* de Baudrillard) y su natural condición de apertura al cambio y a la degradación, su vulnerabilidad. Si la intención de la exposición es provocar efectos de resonancia, estos últimos elementos juegan un papel fundamental, de manera que es recomendable no intentar ocultar los signos de alteración y daño de las colecciones en un pasado, ni alisar la historia de desplazamientos que posee cada artefacto. La suya es una defensa de los artefactos heridos, dañados y restaurados como portadores de un sentido mayor, quizás por su capacidad de aludir como mínimo a dos momentos históricos: su creación y su destrucción, y por cargar en sí mismos más innegablemente que otros las marcas de la acción humana.

Como otra estrategia para la resonancia, Greenblat apunta que no se trata de celebrar los objetos aislados, sino de visibilizar las relaciones entre ellos, con su recorrido histórico y especialmente con los seres humanos que interactuaron con ellos en una temporalidad distinta, todo lo cual provocaría un acercamiento más empático a la materia.

Ahora, este *click* empático encuentra a su contraparte conceptual en la visión maravillada, definida por Greenblat como 'asombro'. Éste suele provocarse mayormente en los museos de arte, pero en cierto sentido nunca ha sido ajeno a las exposiciones de carácter histórico o antropológico: miradas intensas y encantadas, que excluyen todo menos al objeto, como en luz cenital perpetua. Puede haber una explicación adyacente para contextualizar el objeto, pero en el momento del asombro, todo esto pasa a un segundo plano.

Este tipo de reacción puede ser incentivada por estrategias museográficas de aislamiento espacial o de iluminación, y aun cuando este tipo de visión maravillada no pueda ser muy útil para comprender otra cultura, juega un papel vital en el igualmente necesario proceso de entender la cultura propia (Greenblat, 1991: 53). A pesar de que en ocasiones se le considera como la más superficial de las vinculaciones con la pieza, el placer emanado de la visión puede despertar respeto o admiración por aquellos *otros* que la crearon, lo cual es en sí mismo el punto de partida para el establecimiento de relaciones de comprensión más completas. Es decir, del asombro se crea un puente a la curiosidad, y de ahí al cuestionamiento de prejuicios o jerarquías establecidas.

Es así que ambos tipos de vinculación poseen el potencial de inspirar conexiones relevantes en el visitante, en ocasiones de manera más efectiva en virtud de su combinación armónica en una misma sala. De un primer encuentro impactante puede surgir la disposición para la apertura a imaginarse ese otro invisible, más cercano una vez que la experiencia estética ha funcionado como atrayente inicial. En sentido contrario (aunque según Greenblat, mucho menos frecuente), a partir de una experiencia de resonancia cognitiva se puede adquirir una apreciación ampliada de las características materiales de un objeto, lo que lleva a efectuar una observación intensificada y experimentar un nuevo tipo de asombro.

Pero quizás hay más en la experiencia que la simple observación. Constance Classen y David Howes (2006) son antropólogos que proponen una manera diferente de acercarse al fenómeno del visitante en el museo e invitan a considerar los objetos desde todas sus perspectivas sensoriales, no sólo desde la visión, que ellos describen como el sentido predominante en las sociedades occidentales, encumbrado a partir de una serie de circunstancias históricas.

El énfasis repetido en la vista como el sentido dominante, postulan, es una constante tanto fuera como dentro del museo, que proviene de jerarquizaciones llevadas a cabo durante la ilustración europea, en la que mientras más cercanos estaban los sentidos a lo corpóreo, más se les relacionaba con lo salvaje y primitivo, de manera que los sentidos que otorgaban información sin un contacto directo entre los cuerpos eran considerados los más civilizados. Vista y oído se ubicaron desde

entonces en el escalón superior, mientras que el tacto, olfato y gusto fueron descendiendo hasta quedar reducidos a las formas menos sofisticadas de relacionarse con el entorno.

Los museos reproducen la jerarquización de los sentidos al otorgar a la vista el papel predominante dentro de las experiencias materiales ofrecidas. Las piezas originales deben permanecer a una distancia determinada de los visitantes, para ser observadas de manera reverencial pero de ningún modo tocadas o manipuladas (en algunos espacios museísticos mexicanos, el sólo gesto de aproximar la mano para señalar un objeto es reprehensible). Existen, innegablemente, razones de conservación que impiden poner a los originales antiguos al alcance del toque de todos los visitantes de un museo, pero el punto de estos autores no es subvertir las prioridades de conservación, sino hacer manifiesta una falta de voluntad curatorial para buscar, de una forma u otra, poner a disposición de los visitantes los distintos ángulos sensoriales de los objetos expuestos, ya sea mediante réplicas, alusiones en el texto informativo o montajes museográficos que evidencien en mayor medida la mezcla sensorial particular de cada pieza (Classen y Howes, 2006: 200).

Su propuesta conceptual gira en torno al museo concebido como un paisaje sensorial (*sensescape*), un espacio en el que se pueden explorar los atributos de los objetos apelando a todos nuestros sentidos y a todos sus potenciales materiales, no sólo como textos o signos visuales para desentrañar con la mirada. En su texto vemos el concepto de objetos o artefactos ampliado para dar lugar a la definición de “encarnaciones multisensoriales de significado” (íbid: 201).

Como consecuencia de esta apertura hacia los otros sentidos, hacen la defensa de aquellos artefactos que no son visualmente atractivos y por lo tanto suelen ser dejados de lado en una curaduría que privilegia la mirada del visitante, pero que aportan una cantidad insospechada de detalles auditivos, táctiles u olfativos. Para la antropología dentro de los museos, el valor de apelar a estas otras bases de información está en el hecho de que son estas características físicas, más allá de su mera apariencia, las que pueden conectar más auténtica y vigorosamente con la cultura de origen de las colecciones, pues remiten de una manera más directa a sus funciones originales, al uso para el cual fueron construidas en una primera instancia. Dicho en otros términos, el peso de una pieza de armamento nos revela si era de uso cotidiano o más bien ceremonial, la textura en un textil nos habla de la delicadeza de su proceso de manufactura, etc.

Una apertura a estas condiciones del encuentro puede facilitar una experiencia museal más dinámica, multisensorial y culturalmente consciente (íbid: 220), pues junto con los aspectos sensoriales, se procura evidenciar el origen de los objetos, cómo llegaron al museo y qué conflictos los han rodeado. Volvemos entonces a la visión, pero de aspectos intangibles, hechos manifiestos a través de la información contextual pero también, en cierta medida, manifestados en las huellas materiales del

objeto. Esta visibilización de la trayectoria en el tiempo ayuda a hacer más efectivo el impacto de lo exhibido “cuando los visitantes se dan cuenta de que no es simplemente una ‘imagen bonita’, de que muestra las marcas de los contactos y conflictos sociales” (íbid: 219). En otras palabras, Classen y Howes son proponentes, junto con Greenblat, de la puesta en evidencia de la vulnerabilidad del objeto para poder experimentar su materialidad de maneras más diversas y relevantes para el visitante.

3.9 La dimensión emotiva de la visita

Otro ángulo por explorar en lo que respecta a la perspectiva centrada en el sujeto es lo afectivo como componente base de las experiencias relevantes. El proceso emocional puede verse desencadenado mediante dispositivos de presencia, contextualizaciones significativas o estímulos sensoriales y atmosféricos, pero, en su base, representa una salida de la linealidad del encuentro cognitivo, una desviación de los objetivos de aprendizaje más tradicionales y un entorno en el que el transfondo personal juega un papel eminentemente creativo.

El enfocarse en los procesos afectivos detonados por los objetos no requiere en realidad de una selección particular de colecciones o temas. En lo que Hooper-Greenhill señala como un giro irónico, los objetos que en museos de la modernidad eran el vehículo perfecto para la adquisición de conocimiento positivista (basado en evidencias y lógica, alejando los mitos, lo emotivo y lo irracional), pueden ser analizados actualmente en su papel de vehículos privilegiados de los vínculos emotivos, los comunicadores de emociones acerca del pasado, que tienen voz gracias a su presencia continua en el tiempo y ante el visitante, y se ponen en acción mediante una serie de combinaciones y presentaciones que tienen por elemento en común la potenciación de una experiencia de naturaleza afectiva.

También resulta útil apoyarnos a este respecto en los cursos impartidos⁸ por Gilles Deleuze sobre la filosofía de Spinoza, especialmente en sus nociones de *affection* y *affect*. La *affection* es el estado de un cuerpo al experimentar sobre sí la acción de otro cuerpo, presente o imaginado. “Es una mezcla de los dos cuerpos, uno que actúa sobre el otro, y el otro que recoge la traza del primero” (Deleuze, SA: 11). Este primer concepto interesa a una perspectiva centrada en el visitante, puesto que la *affection* revela más sobre la naturaleza del cuerpo afectado que sobre aquella del cuerpo que genera este efecto. De hecho, como plantea Spinoza, el estudio de los efectos de los otros cuerpos sobre el nuestro es una manera de conocernos a nosotros mismos, e inversamente, estudiar las *affections* que

⁸ Impartidos en la Universidad de París VIII en Vincennes de 1978 a 1981.

los otros cuerpos tienen en el nuestro es la única manera en la que entenderemos esos cuerpos a cabalidad. De esta manera, Deleuze interpreta a los cuerpos a partir del conjunto de relaciones que los componen, y de su poder de verse afectados o de afectar a su entorno.

El *affect*, por otra parte, se ve envuelto por la *affection*, pues se refiere específicamente a la transición experimentada como consecuencia de la *affection*. Esta transición, más que ser de orden físico, es de tipo biológico, pues se manifiesta en los cuerpos en la medida en la que afecta la fuerza existencial, o potencial de acción de un sujeto, ya sea aumentándola o disminuyéndola. El *affect* constituye la variación de un cuerpo entre los estados de mayor o menor disposición, según las ideas y el efecto de los cuerpos en su entorno. En la escala de transiciones establecida por Spinoza, cuando el sujeto ve aumentada su fuerza se trata de alegrías, mientras que cuando el *affect* ocasiona una disminución en esta fuerza o potencial, se trata de tristezas.

Estos dos conceptos son el punto de partida de una concepción materialista de la realidad, entendida como una serie de cuerpos que se afectan los unos a los otros, en la que un cuerpo es aquello que permanece después de todos estos cambios y afecciones. La idea de Spinoza al respecto es que no existe ausencia de efectos, todo es de una manera u otra un tipo de *affect* y una *affection* particular: tristeza, decepción, enojo, emoción, todo contribuye a forjar esta red de relaciones y de afectos a través de la cual se construyen y conocen a sí mismos los sujetos (íbid: 123), no hay encuentro sin algún tipo de efecto o modificación de las partes participantes.

Volviendo a la arena del museo, los efectos emocionales de los objetos sobre los visitantes pueden ser entendidos bajo esta lógica de *affect* y *affection*, entendiéndose su contribución para hacer más significativa la experiencia independientemente de si implican un aumento o disminución de la fuerza existencial. Sandra Dudley, en su texto sobre el encuentro con el caballo chino (2012) refiere al potencial en el uso de la amplia gama de los efectos emocionales para facilitar la comprensión, el aprendizaje y la memorización en una exposición, pero también destaca su valor intrínseco, como una vía independiente de reflexión creativa y transformativa, tanto de los sujetos como de las cosas mismas (íbid: 22).

Sin embargo, esta utilidad se torna más difícil de justificar en los casos en los que el *affect* disminuye la potencia existencial causando miedo, tristeza, frustración o cualquier otra reacción emocional de esta naturaleza. Es en este tenor que Sheila Watson, en su artículo sobre las emociones en los museos de historia (2015), se detiene a preguntarse acerca de la ética implicada en detonar respuestas emocionales en torno a los temas históricos relacionados con el sufrimiento humano.

Junto con ella, cabe preguntarse ¿En qué momentos la narración de una tragedia humana comodifica el sufrimiento de los otros para asegurarse el éxito? Pensando, por ejemplo, en museos centrados en narrar episodios históricos trágicos o violentos, y simultáneamente en búsqueda de atraer la mayor cantidad posible de visitantes ¿Qué gestos o acciones distinguen a los sitios de conmemoración y reflexión de las atracciones turísticas? Sin ánimo de detener el trabajo de atención curatorial y museográfica sobre la provocación de emociones, el texto de Watson nos invita a sopesar la responsabilidad que estas estrategias conllevan, y el respeto a la integridad de los sujetos representados, aun cuando éstos sean ya un pueblo desaparecido.

Más allá de este cuestionamiento específico, Watson llama a reconsiderar el impacto emocional de las experiencias dentro de los museos históricos, y a otorgar una mayor atención a su estudio dentro de las investigaciones museológicas, señalando la intervención estratégica del diseño, multimedia, despliegue objetual y narrativa para provocar respuestas emocionales. Las emociones son un objeto relevante de estudio museológico puesto que “influyen en la manera en la que nos comportamos; tienen un efecto -nos mueven a actuar y nos afectan a nosotros y a los otros en múltiples maneras” (2015: 284).

Las emociones, al pertenecer a un espectro distinto a lo racional, no son completamente previsibles ni manipulables, pero su adecuada conducción contiene un cierto poder, puesto que, por más que los sujetos se imaginen razonando mediante la lógica y el sentido común, el paisaje emocional interno siempre jugará un papel en la percepción e interpretación de la realidad. La vía, por supuesto, va en ambos sentidos, puesto que nuestros condicionamientos culturales (contexto, lugar de pertenencia) pueden a su vez influir en nuestras reacciones emocionales.

En la visión de Watson, los museos son espacios donde se lleva a cabo un *performance* discursivo, y en este proceso, la emoción juega un papel fundamental, si bien en ocasiones pasado por alto tanto en la teoría como en la práctica museológica (íbid: 286). En el caso de los museos históricos, por ejemplo, más allá de las emociones de apego nacional que muchos buscan despertar, la historia narrada suele percibirse como un asunto objetivo, más efectivo mientras más neutral sea su apariencia, puesto que la función imaginada del museo sigue siendo la de proveedor de información confiable, científica.

Esta función ilustradora del museo tradicional limita en gran medida el uso de los aspectos emocionales para integrar la narrativa. En los casos en los que se echa mano de ellos, es principalmente el fin de otorgar mayor verosimilitud al despliegue del pasado realizado en salas, o de fomentar conexiones con lo que se imagina que fueron las emociones experimentadas por los sujetos de la historia en cuestión. Para definir esto último, Watson retoma el término de empatía

cognitiva (Hawes and Dadds, 2012 en Watson, 2015: 290): el proceso de entender racionalmente los sentimientos de otra persona. Un paso más allá se encontraría la empatía afectiva, que permitiría a los visitantes sentir algo de lo que los sujetos sintieron en su momento, en una respuesta emocional evidentemente marcada por la recreación y la parcialidad, puesto que, volviendo al aspecto de impredecibilidad de las emociones, no hay manera completa de recrear la gama de emociones de otras épocas, otros sujetos. Puesto en términos de Deleuze, la *affection* siempre sería una reconstrucción curatorial y museográfica, por lo que el *affect* no puede ser históricamente preciso. Sin embargo, hay un valor en esta evocación desplazada, en la medida en la que tiene un efecto muy real en el mundo de experiencias del visitante presente.

Dentro de esta línea de razonamientos en torno a la emoción en el museo, el otro aspecto que me gustaría resaltar es el del uso de las estrategias de persuasión retórica para explicar los procesos mediante los cuales los profesionales de museos pueden utilizar los aspectos afectivos de las historias que se recrean en sala.

En la definición de Lloyd Bitzer (1968), “la retórica es un modo de alterar la realidad, no mediante la aplicación directa de energía a los objetos, sino mediante la creación de un discurso que cambia la realidad a través de la mediación del pensamiento y la acción”. Para lograr su objetivo, según el tratado clásico de Aristóteles, se utilizan tres modos de persuasión: *ethos*, *logos* y *pathos*. El primero refiere a establecer la credibilidad de quien emite el discurso y por tanto la legitimidad de lo que dice; el segundo consiste en la presentación lógica de las ideas y el tercero es la manera con la que el orador apela a las emociones de su auditorio (Rapp, 2010).

Si buscamos colocarlos sobre el contexto particular de las exposiciones museográficas, veremos que el *ethos* se satisface a la perfección con la credibilidad con la que suele revestirse tradicionalmente a los museos. El *logos* consiste, en nuestro caso, en el discurso curatorial, construido desde una perspectiva científica e histórica de manera que una compleja realidad cultural pueda ser resumida en un espacio transitable por los ciudadanos, con un encadenamiento lógico que lleve al visitante de un tema a otro, siguiendo el guión marcado por los textos de sala. El *pathos*, por su parte puede ser alcanzado con apoyo en la materialidad, ya sea mediante efectos atmosféricos o inmersivos, la selección de narrativas que destaquen aspectos sensoriales de los objetos presentados o bien mediante la selección de enfoques de presentación y contextualización que lleven al visitante a un *estar* intensificado, ya sea por el estar-ahí de la recreación (Morales, 2009; Watson, 2015) o el estar-aquí de su continuidad histórica y su presencia en la sala (Bjerregaard, 2015).

En la retórica clásica, el *pathos* entra en acción cuando el orador encuentra la resonancia emocional entre su tema de discusión y los afectos de su audiencia, y enfoca su discurso en esta resonancia con

el fin de mover los sentimientos en una dirección favorable a su causa. En el museo entendido como recurso retórico, aquí es en donde, además de los intentos verbales por provocar empatía, podríamos ubicar el potencial comunicativo de los objetos, su aura de historia y de vidas pasadas, de tragedia y sacrificios humanos, pero también, hasta cierto punto, de esplendor y fetichización del poder. Continuando con la analogía, todo aquello relacionado con el momento histórico y cultural a partir del cual se genera el discurso curatorial, así como los temas que se buscan zanjar o aclarar mediante la puesta en escena museográfica, se denominaría la Situación Retórica: el contexto específico que llama a la formulación del discurso (Bitzer, 1968).

Esta interpretación de las exposiciones museográficas desde el referente del ejercicio retórico aporta una ventaja adicional: en tanto que describe al despliegue curatorial y museográfico como una labor de convencimiento de una serie de ideas, ubica a la experiencia de visita en un plano de relaciones más democrático: la exposición no es sólo un recuento miniaturizado del mundo, o una transmisión apolítica de conocimiento, sino que se reconoce en tanto que esfuerzo concertado para comunicar una cierta perspectiva de la realidad (informada, con pruebas materiales y bibliográficas, pero perspectiva al fin y al cabo), de manera que el poder de decisión recae en los visitantes, alejados de la concepción pasiva de público o educandos, y más similares a un jurado o un interlocutor; una audiencia diversa con sus propias motivaciones, que puede dejarse convencer por el argumento retórico de la exposición, pero puede también sobreponer su propia interpretación o incluso ignorar la discusión por completo, tal y como lo advertía Knell (2007).

Esto nos llevaría a formular una concepción del museo como un centro de oratoria expresada en discursos verbales, materiales y espaciales, y a percibir a la exposición como un cúmulo de esfuerzos persuasivos, más horizontal y abierto al margen de la interpretación de los visitantes de lo que la visión redentora tradicional permite vislumbrar. Alguien que desarrolla esas nociones dentro del entorno específico de los museos de arte es Bruce Ferguson (1996). Para este autor, las exhibiciones son el medio principal de comunicación del arte contemporáneo, los espacios encargados de visibilizar las historias sobre el arte que las instituciones y sus curadores se cuentan y nos cuentan (Ferguson, 1996:176). Ubica a las exposiciones y museos dentro de un campo denominado 'industrias de la conciencia', que son formas contemporáneas de desarrollar la retórica tradicional, "expresiones complejas de la persuasión a través de transmisiones complejas de voz e imagen. Como la retórica misma, la mejor manera de describirlas es como sistemas estratégicos de representación" (ibid: 178).

En el entorno del museo, esta noción refiere a un uso sistemático de arquitectura, paletas de color, cédulas, iluminación (siempre dramática, un aspecto importante de la narratividad y la puesta en

escena del deseo) e incluso de las exclusiones, efectuadas tanto en la colección como en el discurso. La exposición sería una especie de texto, o más precisamente, un intertexto que articula la disposición retórica de todo lo que los objetos tienen por decir, en función, evidentemente, de la intención discursiva de la institución que los alberga.

La propuesta retórica dentro de las exposiciones se hila de entre los ruidos de significado de cada objeto, sublimado hasta que su propia narrativa sonora pueda disminuirse e integrarse al coro de significado mayor de la historia general (ibid:183). Entonces, a partir de la perspectiva de Ferguson, podría decirse que no son precisamente los objetos los que hablan, sino que son elementos comunicativos que se manipulan para hacer a las instituciones hablar. Las perspectivas o interpretación de la realidad que hacen las instituciones se articulan a través exhibiciones como discurso complejo, no a través de los objetos aislados sino por medio de combinaciones persuasivas entre texto, disposición espacial y materialidad.

*

Como se ha visto, los elementos a tomar en cuenta al momento de acercarse al fenómeno de encuentro entre el visitante y la materialidad son numerosos y la relación que guardan entre sí es objeto de contención. Al escenario particular de *Aztecs* se le suma el hecho de que no se trató del despliegue del patrimonio histórico para ser visitado por sus supuestos herederos (como sería el caso de las exposiciones en territorio nacional), sino que las colecciones fueron a otras latitudes geográficas y culturales, con la misión de representar no sólo sus características materiales, sino de evocar un pasado ajeno y aún así intentar apelar a la empatía. En los capítulos siguientes se intentará abordar esta condición de interculturalidad, y proponer una organización a las respuestas de los visitantes con respecto a sus experiencias materiales, tras de lo cual volveré sobre muchas de las ideas esbozadas en esta sección, para intentar encontrar las coincidencias y desvíos de mi tipología con respecto a las de los estudios y percepciones teóricas de los autores que orientaron mi aproximación a los datos.

4. LA MISIÓN DIPLOMÁTICA DE LOS AZTECAS

Mi objetivo en este capítulo es proveer de los referentes contextuales que permitan comprender de mejor manera la posición en la que un proyecto como *Aztecs* se localiza dentro del circuito de museos contemporáneo. En un contrapeso para la manera en la que el siguiente capítulo se enfoca en los pequeños acontecimientos sucedidos en el transcurso de las visitas concretas a la exposición, esta sección realiza un recorrido diacrónico por todos los factores que se pusieron en juego años e incluso siglos antes de que la primera escultura Mexica pisara suelo neozelandés en 2013, factores que en cierta medida prefiguran muchos de los fenómenos que se hicieron evidentes en el día a día con los visitantes.

4.1 Museos y exposiciones, un posicionamiento crítico

El primer paso para lograr el propósito enunciado consiste en problematizar la noción de museo como institución supuestamente neutral dedicada a transmitir y circular conocimientos que son independientes del contexto político de la sociedad en la que surgen. Esto no quiere de ninguna manera minimizar el papel que los museos y sus discursos curatoriales pueden jugar efectivamente dentro de la concientización de la población. Las funciones de educar, difundir e investigar que los museos establecen en sus misiones institucionales son no sólo nobles, sino necesarias. En el entorno sociopolítico actual, en el que la xenofobia y la incomprensión cultural están teniendo una racha de fortalecimiento tan acelerada, las exposiciones museográficas pueden ser parte de las iniciativas sociales para tender puentes de comprensión intercultural, y afrontar los prejuicios que llevan a los individuos a considerar a unas culturas superiores a otras. Sin embargo, para poder alcanzar a cabalidad este objetivo, es necesario tener conciencia del papel histórico que las instituciones museológicas han tenido como parte de las políticas de Estado, así como los componentes políticos inherentes a todo discurso científico, ya sea en museos, institutos de investigación, universidades, etc.

Es así que el proyecto museológico que me ocupa en este trabajo, concebido entre otras cosas como un gesto de diplomacia cultural para acercar a las poblaciones de Australasia a algunos elementos de la cultura mexicana, no puede ser analizado de una manera adecuada sin tomar en cuenta la naturaleza parcial e incompleta de todo museo y de toda exposición, entendida más como una organización consciente del espacio y la visión (Bennett, 1995: 95) que como un espacio de información confirmada y desinteresada acerca de una historia definitiva. Después de todo, como lo

mencionan los autores mexicanos de los más recientes intentos de genealogía museológica nacional, “Una exposición responde a la relación dialéctica entre arte, discurso curatorial y audiencia; finalmente también es un lenguaje y requiere una postura y una recepción” (Cruz et.al, 2015: 10).

Para el filósofo Michel Foucault en su texto “Des espaces autres” (1967), los museos forman parte de una tipología de espacios entre los que se cuentan la cárcel y el manicomio, entornos que son separados del mundo cotidiano con el fin de establecer en ellos los órdenes adecuados de conducta y pensamiento. Estos espacios, debido a que en sí mismos concentran reglas y relaciones entre objetos, conceptos y realidad que son divergentes de la vida cotidiana, son llamados heterotopías, espacios de la diferencia.

Beth Lord (2006) interpreta este concepto de Foucault en el ambiente museal, y especifica que el entorno de diferencia al que refiere la heterotopía no sólo abarca la procedencia y arreglo de los objetos, sino, específicamente, el margen que existe entre las cosas y las palabras utilizadas para describirlas, la brecha inevitable durante la construcción de cualquier interpretación. Entre las cosas como tales y los discursos que se crean para describirlas siempre existe un margen, que Foucault denomina el espacio de la representación (en Lord, 2006: 5), y que es experimentado vívidamente dentro del entorno de un museo. Este espacio representa el potencial más interesante del museo para la experiencia del visitante, pues es el margen de acción en el que caben tanto la crítica como las interpretaciones alternas a los fenómenos establecidos de manera hermética en lo que Foucault denomina la historia total, el relato unilineal que en el auge de la modernidad las estructuras de poder de las sociedades ponían en circulación con ayuda de instituciones como el museo.

Es necesario especificar que cuando nos referimos a la interpretación y la representación, esto no se limita a las dimensiones verbales del discurso. Además de los textos interpretativos junto a cada pieza, los objetos que se exponen se apegan a una perspectiva analítica particular, que se hace manifiesta en su sistema de clasificación y de ubicación dentro de la narrativa general. De igual manera, arquitectura y museografía juegan un rol discursivo en términos de la regulación del espacio y las trayectorias a través de este, al tiempo que orientan las miradas hacia los enunciados principales de cada argumento.

Los museos entonces nunca exponen tan sólo los objetos, sino que despliegan sistemas de representación (Lord, 2006:6) y, según su posicionamiento crítico ante esta realidad, se ocupan en hacer más o menos evidentes las brechas existentes entre las cosas y los discursos contruidos en torno a ellas. Dicho de otra manera, si consideramos que toda exposición de historia cultural es en cierto sentido una puesta en escena de una imagen de patrimonio, algunos museos evidenciarán su calidad de teatro, mientras que otros se esforzarán por minimizar las evidencias de su tramoya.

Un segundo elemento que conviene visibilizar para el fin de este trabajo es el hecho de que las exposiciones, en su calidad de forma material de desplegar y comunicar el saber, no están exentas de las dinámicas de poder propias de las otras heterotopías. Referentes valiosos para este giro crítico de la postura de Foucault se encuentran en la obra seminal de Tony Bennett *The Birth of The Museum* (1995). En su capítulo sobre la racionalidad política del museo, Bennett desarrolla el postulado de que el museo nació como un instrumento de reforma de la conducta civil, bajo la dirección de una minoría educada de la población y para el “beneficio” educativo del resto (Bennett, 1995: 100). En la época actual, a pesar de los esfuerzos de distintos museos para distanciarse de esta misión tradicional, la estructura subyacente en sus modos de funcionamiento dificulta el abandono total de esta racionalidad política. En el caso mexicano, en el que las instituciones museísticas y de desarrollo de discursos culturales son directamente dependientes del patrocinio estatal, las relaciones de poder no han dejado de tener un lugar predominante, y existen voces que proponen que el sistema puesto en marcha tiene aún como objetivo no sólo el espectáculo y el disfrute, sino también la regulación de la conducta de las clases trabajadoras, la educación de la mirada y la conciencia mexicanas (Cruz et.al, 2015: 11).

La mera capacidad de llevar a cabo la escenificación de algún saber en el entorno museográfico es, en sí misma, una manifestación de poder. Sin embargo, Bennett marca una clara diferencia entre la manera en la que se desplegaba el poder en otras instituciones en los siglos pasados y la manera en la que éste se pone en marcha dentro del museo actual. En nuestros días, quienes controlan el conocimiento museal pueden ser, en principio, cualquier tipo de persona con la capacitación académica adecuada, lo que nos habla de una cierta apertura hacia la democratización (Bennett, 1995: 97). Para llegar a un nivel real de democracia en el discurso del museo, Bennett propone incorporar a otros sujetos en la enunciación del discurso, incluso a aquellos que constituyen el tema mismo del despliegue museográfico, y al buscar su participación activa en la toma de decisiones, tornarlos en colaboradores en la enunciación del discurso, de manera que puedan apropiarse de él.

Museos como el *Te Papa Tongarewa* en Wellington, Nueva Zelanda, primera sede de la exposición de *Aztecs*, representan los pasos tomados en esa dirección: se trata de una institución que funciona no sólo con colecciones, sino también con saberes y equipos profesionales provenientes del pueblo maorí, un museo que en su misma declaración de principios aboga por la inclusión de múltiples voces y el respeto a la autodeterminación de los maorís con respecto a su patrimonio cultural (Davidson y Pérez, 2015: 32).

En contraste con esto, los museos mexicanos aún se encuentran en vías de encontrar maneras de incluir a sus sujetos de estudio de una manera más activa, especialmente en lo que respecta a

exposiciones que traten sobre los pueblos indígenas o sus antecesores prehispánicos. No señalo esto con el fin de socavar el potencial de los museos y sus equipos como emisarios del conocimiento, sino para visibilizar su ubicación en un entramado político que subyace al relato curatorial, entramado que tiene a su vez una influencia innegable en las percepciones de la materialidad que tienen los visitantes. De manera paralela a la presencia y la materialidad de los objetos físicos, en ocasiones antecediéndolas, este imaginario político influye en la percepción de las piezas y las reviste de una pátina extra, detonando en quien los observa un proceso de imaginación y evocación que no parte de una inalcanzable realidad objetiva, sino de una versión de la misma que ha sido consignada a través del filtro del discurso expositivo.

4.2 Presencia histórica de las exposiciones mexicanas en el escenario internacional

En el escenario latinoamericano, México se distingue por una serie de características históricas, políticas y culturales. En primer lugar, por la existencia de un cúmulo de civilizaciones precolombinas urbanizadas, entre las que destaca la Azteca, que construyó grandes estructuras y ejerció un poder sin precedentes en toda una región cultural; en segundo lugar, por el uso que históricamente se le ha dado a dicha civilización dentro del discurso fundacional de toda una nación. Por último, está la existencia de una infraestructura cultural regida por fondos y lineamientos gubernamentales, que se encarga de la conservación y gestión de los restos de la civilización monumental, así como del resto del patrimonio histórico, antropológico y arqueológico del país. La esfera de acción del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en todo lo referente al patrimonio ha estado regida por el tipo de imaginarios políticos mencionados en la sección anterior, imaginarios que son particularmente elaborados respecto a los mexicas o aztecas, considerados como la culminación del desarrollo civilizatorio en Mesoamérica.

En el imaginario popular (consignado al análisis por autores como Fernando Arechavala, David Brading, Roger Bartra y Octavio Paz), los aztecas son reconocidos tanto dentro como fuera de nuestras fronteras como los ancestros del pueblo mexicano, imagen patriótica sumamente congruente con el centralismo y predilección por lo monumental que desde inicios del siglo XX definen las políticas de la memoria de lo nacional. Desde su creación en 1939, el Instituto Nacional de Antropología e Historia ha sido la institución encargada de proteger y promover esta memoria, proveyendo incluso la infraestructura de profesionalización de quienes se encargan de operar en este complejo entorno. La acción del INAH, de escala abrumadora dentro de las fronteras nacionales, se extiende también a otros países, a donde han ayudado a difundir la idea de México con la intermediario de más de 300 exposiciones museográficas (Pérez, 2013).

En palabras de Fernando Arechavala, la exposición es el vehículo preferido para el acercamiento de las naciones modernas (2005: 1). Se trata de un recurso en apariencia neutral, diplomático, de naturaleza cultural y por lo tanto difícil de ser cuestionado, aun cuando detrás de cada esfuerzo de este tipo siempre haya un trasfondo de autopromoción y, como lo vimos en la sección anterior, del ideario político que la nación expositora desea legitimar. Se trata de presentar un “rostro nacional con calidad de exportación a partir del manejo de su patrimonio como moneda de cambio” (Íbid). De ahí el papel fundamental que desde el inicio tomaron las culturas prehispánicas mesoamericanas en la construcción del imaginario nacional para el consumo externo: del pasado monumental del Valle de México se tomaron los elementos constructivos para cimentar símbolos patrios, aportes culturales y mitos de origen nacional que pudieran operar como legitimación de la nación mexicana, auto-representada como la continuadora de una magna civilización.

Al trazar la historia de las exposiciones con estos fines, Arechavala parte de las ferias de las ciudades medievales hasta llegar a la cúspide de la modernidad, en las exposiciones y ferias internacionales de la era industrial, en la que las naciones en desarrollo buscaban automodelarse según la referencia del mundo “civilizado” (léase “occidental”), y ser reconocidos por éste como parte de las potencias industrializadas. Mauricio Tenorio Trillo, en su libro *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930* (1998) hace un recuento crítico de este ejercicio de retórica modernista gubernamental, en los que no sólo se destacaba el pasado, sino se dejaba en claro el potencial para el futuro que cada territorio tenía: materias primas, obras de infraestructura, etc. Es importante destacar que este esfuerzo de escenificación no era sólo para conseguir una aprobación simbólica, también significaba tarjetas de presentación para atraer inversiones extranjeras, importaciones e inmigración (de países europeos, preferiblemente).

Si bien Trillo menciona que una delegación mexicana de expositores privados participó en la Feria del Palacio de Cristal de Londres en 1851, la primera participación oficial de nuestro país se registró en París, en 1855 (Trillo, 1998:74). Después siguieron Filadelfia 1876, y Nueva Orleans 1884, ambas relevantes pues es el punto en el que la participación nacional se convierte en un esfuerzo concertado de presentación del ideal de la nación moderna. En esos años en los que el país recién salía de sus conflictos bélicos, la imagen internacional era la de un país violento, plagado de constantes revoluciones políticas. La exposición de Nueva Orleans contó con una importante comisión de mexicanos para la organización de la participación nacional, con todos los gastos pagados por el gobierno federal, y el interés puesto en ganar el prestigio internacional para así incentivar la inversión y la confianza extranjera. En Nueva Orleans se dejaron de lado los temas indígenas y se optó por una estructura morisca, logrando causar un impacto en los visitantes, que la consideraron entre las exposiciones extranjeras más impresionantes de toda la feria (Trillo, 1998:71). La siguiente

participación relevante en territorio anglófono sería Chicago, 1893, seguida por pequeñas ferias regionales en Atlanta, 1895, Nashville en 1896 y Omaha en 1898. La participación mexicana en Chicago fue notable por su utilización del enfoque etnográfico: reliquias, fotografías, vestimentas y cráneos acompañaron a las ya frecuentes reproducciones de arquitectura (Op. Cit.: 247).

En el viejo continente, Trillo destaca la exposición universal de París 1889. Además de productos textiles, estadísticas educativas, obras de arte, especímenes de minería y silvicultura, la delegación mexicana montó el Palacio Azteca, en el que se destacaba el linaje glorioso del pasado en concordancia con las expectativas cosmopolitas del siglo, y para la que se crearon los relieves de Jesús F. Contreras, que ilustraban el devenir del pueblo azteca al estilo de los mitos griegos, con esculturas de bronce de deidades, héroes y reyes mexicas.

Durante el Porfiriato, los especialistas convocados para conceptualizar y presentar los pabellones mexicanos fueron denominados “los magos del progreso” (Trillo: 80): un equipo mexicano “extremadamente competente y terriblemente ineficiente”. Fue precisamente su mala organización interna la que ocasionó que los contenidos del pabellón mexicano de 1889 quedaran listos demasiado tarde y no pudieran ser incluidos en el catálogo general. Aún así, la de 1889 fue una participación clave en el escenario internacional, referente histórico en el uso del discurso idealizado del pasado patriótico para configurar una imagen nacional perdurable en el imaginario europeo.

El siglo XX comenzó con participaciones en Estados Unidos, en más ferias de pequeñas a medianas dimensiones: Buffalo 1901, Saint Louis 1904, Boston 1908, y San Antonio en 1909. Una vez llegada la revolución, los gobiernos de la transición optaron por la continuidad de estas estrategias, identificadas como la “infraestructura simbólica del porfiriato” (Trillo: 243).

Entre 1920 y 1944 hubo una especie de moda de lo mexicano en los EEUU, lo que llevó a diversas exposiciones de arte mexicano en Nueva York, Chicago y Filadelfia. La particular relación con el vecino del norte determinó la misión diplomática de estas exposiciones como un método para ayudar a subsanar las complejas relaciones de la época (Porchini et.al, 2015:14), especialmente en las exposiciones que fueron mandadas en los años posteriores a la expropiación petrolera de 1938.

Fuera de Estados Unidos, la siguiente participación en un evento de escala global sería 1922: en Rio de Janeiro, Brasil. La primera exposición internacional de la nueva época posrevolucionaria en México, que contó además con la notable participación de José Vasconcelos, el ideólogo de la educación y la representación nacionalista tanto en el arte como en las aulas del país. En la lucha constante por presentar de manera definitiva la prueba de la pertenencia de México al concierto de las naciones en la ruta del progreso, la vía de la monumentalidad histórica nunca dejó de ser el

recurso preferencial para asegurarse el respeto de los países desarrollados, si bien ahora contaba con el muralismo y el fervor revolucionario como sus renovados soportes estéticos e ideológicos.

En los años treinta, con el auge del consumismo y el poder corporativo, la meta de los pabellones cambió de gradualmente, de manera que no sólo buscaba invitar a las otras naciones a invertir y negociar, sino también a tomar parte de la industria internacional del turismo. A partir de esta década podemos contar con los análisis recopilados en *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, volumen coordinado por Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres (2015). Si bien los textos se refieren mayormente a exposiciones artísticas, interpretadas desde el punto de vista de la historia del arte, sus autores confirman la importancia de poner atención en el origen político del discurso curatorial, de visibilizar las ideologías, y las implicaciones políticas o intelectuales detrás del *display* estético.

Como plantean los diversos especialistas, las exposiciones mexicanas en el panorama internacional 1930-1950 fueron una puesta en escena del nacionalismo posrevolucionario como precepto rector del arte mexicano “de exportación”, pero a la vez fungieron como la manifestación del interés mexicano en establecer redes de intercambio cultural, artístico y especialmente económico. Como ejemplo, la exposición de 1940 “Twenty Centuries of Mexican Art” (Veinte siglos de arte mexicano) en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: Esta iniciativa se dio como la expresión cultural de la alianza México-Estados Unidos en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y de las tensiones binacionales generadas por la expropiación petrolera de 1938, al tiempo que fue un estímulo para la valiosa inversión extranjera de la época de guerra. Otro ejemplo similar lo encontramos en la exposición “Arte mexicano Antiguo y Moderno”, presentada en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, El Liljevachs Konsthall de Estocolmo y la Galería Tate de Londres entre 1952 y 1953. En esta muestra itinerante, los organizadores querían mostrar a México como país que podía integrarse en la dinámica económica y política de la naciente guerra fría, dejando claro, por supuesto, su simpatía con el lado anticomunista.

En lo que respecta a la estética de estas muestras, especialmente aquellas que trataban de colecciones prehispánicas, podría decirse que un estilo dominante se consolidó a partir de 1940. Diego Flores Olmedo postula que la propuesta de que la parte precolombina de *Twenty Centuries of Mexican Art* (Veinte siglos de arte mexicano), en el MoMA de Nueva York en 1940 (Flores, 2015: 82), operó desde ese momento en adelante como el modelo “moderno, actual y nacional” de exhibiciones prehispánicas mexicanas, influyendo no sólo a las exposiciones internacionales sino también las elaboradas para consumo nacional. Detrás de esta estética tan exitosa, lo mismo que detrás de muchas de las exposiciones referenciales de esta época, estuvo Fernando Gamboa, prominente

museógrafo y gestor diplomático mexicano que innovó en las maneras de dar a conocer el arte precolombino al gran público nacional, ofreciendo las colecciones a propios y extraños desde la perspectiva de pieza artística, como consigna otra de las autoras en el mismo volumen, “sus exposiciones se convirtieron en el canon de la identidad nacional” (Torres, 2015: 179).

Aún en las exposiciones del presente encontramos la huella estilística de Gamboa: el aislamiento de los objetos de su información contextual, para favorecer la perspectiva estética en detrimento a veces de los aspectos funcionales. Su propuesta museográfica echaba mano de los contrastes de luz y de sombra, de la ausencia de cédulas y otros distractores, y del realce de todo lo que pudiera provocar una experiencia estética-sensorial en los visitantes, como oscurecer las salas e iluminar las piezas de manera dramática con distintos colores (Torres, 2015: 182).

En concordancia con los preceptos políticos y culturales de la época, Gamboa presentaba la esencia indígena como una línea ininterrumpida en el tiempo (Torres, 2015: 181), que unía al arte antiguo con el moderno, legitimando al segundo y ensalzando al primero como esencia espiritual del presente.

Más de medio siglo después, el fervor posrevolucionario parece haberse atenuado, pero no así algunos de los discursos sociales promovidos por el muralismo y las convenciones de la representación de la cultura mexicana de exportación. Ya en los finales del siglo XX, el INAH tiene en marcha un sistema complejo y eficiente para la elaboración de exposiciones internacionales: En las últimas tres décadas del siglo pasado se presentaron diversas exposiciones sobre aztecas en Japón y Europa, aunque según Eduardo Matos Moctezuma en su artículo “Los aztecas en Londres” (2004), todas fueron de orden menor, identificándose un repunte en el interés y la magnitud en los años ochenta, justo a partir de los descubrimientos de la Coyolxauhqui y el recinto ceremonial del Templo Mayor en la Ciudad de México.

Hubo una iniciativa de esta época que ejemplifica de manera perfecta el uso de las exposiciones como embajadoras del nuevo paradigma del neoliberalismo: “México. Esplendores de 30 siglos”, presentada en 1990 en el Museo Metropolitano de Nueva York y, posteriormente en el museo de Arte de San Antonio y en el LACMA de Los Ángeles. Como señala Brian Wallis en su artículo *Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy* (1994), la exposición se dio en el marco de un festival cultural mexicano, del estilo que se organizaba por naciones en vías de desarrollo con el fin de atraer a la inversión y la buena fe de los Estados Unidos. Puesto en términos más francos para “usar el aura de la cultura para atraer capital” (Wallis, 1994: 277).

Esta muestra de naturaleza *blockbuster* que planteaba reflejar las contribuciones artísticas de un continuum más o menos ficticio de nación mexicana, fue promovida por Emilio Azcárraga, dueño de la televisora mexicana Televisa, con el apoyo de la *Fundación de Amigos del Arte Mexicano* y el sostén ideológico de Octavio Paz. Dentro de su aparente naturaleza estética y apolítica, Wallis encontró una situación de esencialización extrema y minimización de toda referencia conflictiva, cuyo ejemplo más escandaloso fue para el autor la manera en la que la sustitución del reinado azteca por el dominio español fue descrita por Octavio Paz como una “transición” (Wallis, 1994: 273). Como es frecuente en el entorno de las exposiciones, la recepción de la crítica especializada no refleja la aceptación o el impacto que esta muestra pudo haber tenido entre los visitantes.

Con la crítica de Wallis, se vuelve a los cuestionamientos del inicio del capítulo, pues su texto llama a examinar las efectivas maneras que tiene el discurso nacionalista de articularse a través de los objetos artísticos; las motivaciones políticas para los giros retóricos que se suelen dar con el fin de proveer a todo de una continuidad incontrovertida, en breve, su texto se pregunta por las maneras en las que una nación se reconstruye a sí misma para su consumo exterior: “Debemos preguntarnos cómo es que la nación está siendo reconstruida a través de la cultura. ¿A quién pertenece la versión que se está mostrando? ¿Qué es lo que se está quedando fuera? ¿Y por qué?” (Wallis, 1994: 267).



Mariachis tocan como parte del programa cultural de Aztecs. Fotografía: Lara Antonelli-Leorke, 2014

4.3 Experiencias recientes en el mundo anglosajón

Volviendo al entorno general del final del siglo XX, y a las muestras organizadas de manera institucional, la investigación realizada por Leticia Pérez, *Políticas para la difusión del patrimonio y prácticas de gestión en exposiciones internacionales: INAH, 1994-2006* (2013) permite percibir que más de tres cuartos de todas las exposiciones internacionales organizadas por el INAH en ese periodo fueron de corte arqueológico: 7 exposiciones sobre los mayas, 3 sobre los aztecas, 2 teotihuacanas y 2 sobre la cultura mixteca-zapoteca (Pérez, 2013: 96). Durante ese periodo, la región a la que más exposiciones se mandaron fue Europa (30), seguida por Norteamérica –que en realidad se refiere tan sólo a EEUU-(9) y Sudamérica (9). El sello mexicano en las ferias internacionales anteriormente descritas se encuentra aún vigente: apelar a la espectacularidad del pasado para consideración de los países del primer mundo, con discursos expositivos regidos bajo una lógica centralista y estatal (Pérez, 2013:13).

En el recuento de las incursiones museográficas de los aztecas en el exterior, continuamos con otra exposición en EEUU: *Aztec: the World of Moctezuma*, montada en 1992 en el Museo de Historia Natural de Denver, Colorado. La mera vocación del museo significó un cambio de foco, desde una perspectiva puramente histórica hacia una perspectiva cultural, de corte sincrónico, más interesada en retratar un momento coyuntural en la cultura azteca que en hacer el recuento histórico completo (Stevenson, 1994). Otro elemento interesante de esta exposición era que el público esperado podía no estar al tanto de los detalles de las culturas precolombinas al sur del río Bravo, pero como habitantes del mismo continente, la ruptura histórica de la llegada europea a las Américas no les era del todo ajena. Llama la atención también la inclusión que se hizo de los nativos americanos en la exposición, pues fueron consultados tanto para la exhibición de restos humanos como para la redacción de los textos acerca del sacrificio (Stevenson, 1994: 29).

Unos años después, en 2002, los aztecas fueron llevados a Inglaterra, para una exposición diametralmente distinta en la Royal Academy of Arts. En esta exposición, la naturaleza y perfil expositivo del museo llevaron a enfatizar el aspecto estético de las producciones materiales de los aztecas, para lo que se dependió de la colección de escultura lítica y una cantidad mínima de textos explicativos, al menos según la crítica realizada por George F. Lau (2003). Sin embargo, el imaginario de los aztecas como una civilización sangrienta y dramática se sostuvo, especialmente con la ayuda de la prensa local (Padilla, 2004) y del encuadre o *framing*⁹ de la experiencia de visita

⁹ Según Tiina Roppola, el *framing* se refiere a los marcos de referencia a través de los cuales los visitantes van a interpretar el espacio, administrar sus expectativas e interactuar con el espacio. Esta construcción se realiza a través de la difusión institucional de los museos, medios masivos de comunicación y las nociones mismas de museos, exposición y cultura dentro de la sociedad en cuestión (Roppola, 2012:Pos. 167-179).

(Roppola, 2012) mediante el uso de léxico exaltado: *Glory, Sun, Blood, Empire*, etc. El subtítulo mismo de la exposición en Londres (esta misma muestra iría después a dos ciudades alemanas) fue “a Civilisation Carved in Blood and Stone”¹⁰ (Lau: 625).

Ante este particular encuadre, conviene preguntarse junto con Lau si el objetivo era terminar con el estereotipo hiperviolento o bien glorificarlo, para promover las ventas de boletos. Esto remite a las críticas realizadas por Wallis a la exposición de 1990, en el que describe la paradoja de las naciones, que deben convencionalizar sus imágenes para integrarse a la narrativa global, a la vez que amplifican sus diferencias características, aprovechando la atracción que ejerce el estereotipo. Wallis refiere a los orientalismos de Edward Said, que en su momento se definían por ser las imágenes estereotipadas del “otro” exótico impuestas a las naciones subalternas por las dominantes. “Orientalism is a political fiction, a mythic idea of the East based on Western projections of fear”¹¹ (Wallis, 1994: 271). Es necesario recalcar que en este tipo exposiciones museográficas también hay lugar para el orientalismo auto-inflingido: la condición en la que la misma nación propone que la vean dentro de los marcos de estos estereotipos, no queriendo poner en conflicto su fuerte enraizamiento histórico en la cultura mediática del país receptor. A este fenómeno podría también atribuírsele el hecho de que autoridades y especialistas mexicanos implementen exposiciones sobre los ‘aztecas’ sin intentar comunicar a los visitantes que el término preferido en el país es ‘mexica’ (Pérez, 2018: comunicación personal).

De esta misma exposición en Londres nos queda también la narración de Ignacio Padilla (2004), quien fuera el agregado cultural de la embajada de México en Gran Bretaña durante la visita de la exposición. En su texto, Padilla argumenta que fue precisamente la fascinación británica por la sangre la que provocó la resonancia con los temas de violencia sugeridos por piezas y discurso de la exposición. Padilla igualmente confirma que el esfuerzo curatorial de 2002 fue de perfil artístico, para hacer surgir la belleza, en ocasiones terrible, de las piezas aztecas y orientar la mirada más allá de los estereotipos culturales, en busca de una aparente desvinculación de los objetos con su contexto histórico problemático. En la percepción de Eduardo Matos Moctezuma (2004), esta estrategia logró un “merecido reconocimiento estético” de los visitantes a las piezas expuestas, y al lugar preeminente dentro de la historia del arte que las culturas prehispánicas tienen ahora, concluyendo que la exposición contribuyó a reavivar el interés de Europa por el imaginario prehispánico, además de lograr que la concepción sobre el pasado azteca “se modificara sustancialmente” (Op. Cit. 74). De igual manera, la hipótesis de Padilla es que, una vez superado el morbo inicial, los visitantes pudieron

¹⁰ Una civilización tallada en sangre y piedra.

¹¹ El orientalismo es una ficción política, una idea mítica del Oriente basada en las proyecciones de los miedos occidentales (trad. mía)

verdaderamente conectarse con las motivaciones esenciales de los aztecas, y su particular vínculo entre la vida y la muerte, el dolor y la celebración (Íbid).

Lau, no obstante, se preocupó por la invisibilización impuesta a otras culturas no aztecas a lo largo de la exposición, especialmente frente a piezas como códices u orfebrería que procedían de otros pueblos mesoamericanos, pero de los que no se otorgaban demasiados detalles. Sobre esta invisibilización de los otros pueblos prehispánicos del territorio nacional en favor de la imagen azteca monolítica volveré más adelante.

En 2009 los aztecas regresaron a Londres, esta vez al Museo Británico y con una exposición de narrativa histórica revisionista, ocupada en ofrecer los recuentos más actualizados sobre la vida y muerte de Moctezuma. Se presentó dentro de una serie de grandes líderes de la historia, cuando Neil MacGregor era aún el director. Las reacciones, como en 2002, fueron encontradas. Cabe mencionar que en la búsqueda de reseñas de esta exposición en la prensa, el afamado colonialismo inglés hizo su aparición de manera brillante en un artículo aparecido en un tabloide local, en el que el autor concluye que la conquista española fue un acto benévolo y humano comparado con la sangrienta cultura de los dominados, y sus lectores complementan con la propuesta de que la conquista evitó que los aztecas infligieran aún más daño a sus coterráneos, y aún con la idea de la innegable superioridad occidental.¹² Como contrapunto, hay quien replica acerca de la universalidad de las prácticas sacrificiales, o de la brutalidad encontrada en pueblos de occidente como los romanos o los mismos cristianos. Este tema de las comparaciones es algo a lo que también volveré en secciones posteriores, pues encuentra su continuación en las opiniones y justificaciones vertidas por muchos de los visitantes entrevistados en Australasia.

En lo que respecta a la crítica de las temáticas expositivas, los trabajos de Pérez y Arechavala registran que en décadas recientes lo que rige es la política de Estado, cuyos intereses están puestos en aquello que tiene el mejor efecto, lo ya conocido y esperado por el público, en la lógica de lo que se denomina comúnmente como *Blockbusters*. Si bien en este caso la responsabilidad no recae absolutamente en las instancias mexicanas, pues el interés de los países receptores también juega un papel en la comisión de exposiciones, y los medios internacionales han contribuido a reforzar la idea simplista de que los mayas, mexicas y teotihuacanos (y estos últimos añadidos al canon muy recientemente) son las culturas precolombinas más notorias e interesantes de México.

¹² <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1216380/British-Museums-Aztec-artefacts-evil-Nazi-lampshades-human-skin.html>

El hecho de que las principales instituciones museísticas del país existan en el marco de estructuras gubernamentales es, en sí mismo, una fuente de tranquilidad (que trae consigo sus propios retos, como el conformismo y la inercia), pues la programación de exposiciones e investigación no tiene que plegarse a los requerimientos del mercado, ni sus programas o presupuesto dependen de los ingresos económicos de las entradas de visitantes (como es el caso de muchos de los museos a los que viajan las exposiciones mexicanas, comenzando con el Te Papa Tongarewa). Nuestro problema principal, propone Arechavala (2005), está en que la planeación y negociación iniciales para las exposiciones internacionales en ocasiones suceden en las cúpulas jerárquicas de la política, y los investigadores y líneas de cultura y educación se integran de manera tardía y comúnmente en calidad de gestores.

En una visión más balanceada, Pérez sugiere que los proyectos expositivos pueden surgir por vías internas y externas. Una vía interna puede ser una iniciativa de investigación, una propuesta relacionada con programas de trabajo institucional o bien por solicitud de otras instancias estatales (Pérez, 2013: 80), que a su vez pueden ser por el programa político de la institución en sí o, simplemente, por voluntad de algún alto cuadro dentro de ella. En la vía externa influyen universidades e institutos de otros países, embajadas mexicanas y, por último, el modelo de reciprocidad, que es dentro del que se acomodó la petición neozelandesa para la exposición de *Aztecs* en Australasia.

En el entorno mexicano, los aztecas son la cúspide del patrimonio sacralizado, lo que hace que exposiciones internacionales como *Aztecs* se vuelvan un objeto de estudio sumamente interesante, pues se trata de colecciones de naturaleza similar a las que se muestran en los museos más importantes de nuestro país, presentadas bajo una lógica curatorial parcialmente distinta, ante la mirada de visitantes de Australasia cuyo contexto de percepción es otro, y que tienen como antecedente más poderoso a la versión hollywoodense de los pueblos prehispánicos que los documentales, series y películas han desplegado, principalmente en la segunda mitad del siglo XX.

Por otro lado, para la perspectiva mexicana, el estudio de una exposición de esta naturaleza puede aportar datos sumamente interesantes en lo que respecta a la diferenciación cultural de la percepción, a las diversas maneras en las que los visitantes mexicanos hemos aparentemente naturalizado el patrimonio y las colecciones aztecas que vemos expuestas, de manera que resulta sorprendente observar el efecto que tienen en otros contextos y en miradas más frescas. Como bien lo expresa Padilla en su recuento de la experiencia en la Royal Academy:

Poco nos estremecen hoy en día los aztecas, acaso porque se nos enseña a mirarlos como una explicación fáctica, incuestionable, inanimada y no siempre cierta de lo que somos. De ahí que esta exposición, y el hecho de que haya provocado el terror, la fascinación y la autorreflexión de una cultura como la británica, me parezca ahora un acontecimiento invaluable, una inyección de vida para esos objetos que van dejando de ser sólo objetos cuando se les ha mirado ya desde otra orilla (Op. Cit. 75)

5. EXPERIMENTANDO LA MATERIALIDAD: ENCUENTROS Y RESONANCIAS

En este capítulo haré una presentación ordenada y exhaustiva de las categorías de análisis en las que se dividieron los fragmentos de entrevistas que hacían referencia a la relación entre los visitantes y las piezas de la exposición. Es en esta etapa en la que se aplicó la teorización anclada, puesto que, salvo algunas excepciones, no contaba con ningún referente teórico específico para hacer esta organización de los datos. El principal objetivo de este apartado es desplegar la lógica original de distinción de las experiencias en torno a la materialidad, desdoblarla de la manera más transparente posible, de manera que pueda entenderse a las categorías propuestas como los bloques constructores con los que, en el capítulo 6, se intenta hacer una propuesta más acorde con experiencias en otras exposiciones, con otros cuerpos.

5.1 Sobre las expectativas de los visitantes

A su entrada a la exposición de Aztecs, algunos de los visitantes venían con un conjunto de expectativas, constituido en parte por los conocimientos adquiridos en su formación escolar, en parte por los medios de comunicación: documentales, películas y novelas; algunos otros venían, además, con recuerdos de viajes que en algún momento emprendieran al continente americano. Aun cuando un estudio detallado de las condiciones preexistentes de cultura general hubiera resultado enriquecedor para comprender mejor la experiencia global de visita, las limitaciones de ubicación y acceso a los datos impusieron una frontera fija, de manera que la interpretación se encuentra más abocada hacia los reportes de lo sucedido una vez que se cruzaban las puertas de los museos, con algunos atisbos durante la entrevista de las expectativas, conocimientos previos o incluso las partes del imaginario que se vieron modificadas como resultado del contacto con el discurso curatorial y museográfico de Aztecs.

Evidentemente, el encuentro de los visitantes con la colección no se dio en un entorno neutral: la institución museal cumplió su parte en la predisposición de los visitantes al realizar cambios tan sutiles como la denominación de la exposición. De “Aztecas: conquista y gloria” en Nueva Zelanda a simplemente “Aztecas” en las dos sedes de Australia, pero acompañados de slogans muy elocuentes: “una historia épica de vida y muerte” para Melbourne, y “una historia rica y brutal- el nacimiento del México moderno”.

Tanto las expectativas personales de los visitantes como las estrategias publicitarias de los museos sede pueden ser comprendidos dentro del *framing* (encuadre) en Roppola, discutido en el pasado capítulo. Este concepto se retoma de teóricos como Erving Goffman para referirse a la manera en la que situaciones similares del pasado informan las expectativas que los visitantes puedan tener acerca de una exposición nueva (Roppola, 2012: Pos. 1806), pero que también puede incluir la manera en la que cada institución elige proyectar sus propuestas museográficas, fijando la expectativa a través de estrategias publicitarias y actividades de presentación de la exposición (Pos. 1834).

Al haberse recolectado los datos como parte del esfuerzo colectivo de una investigación de mayor escala, no cuento con los suficientes elementos para distinguir el papel jugado por el encuadre o *framing* en este proceso de encuentro e interpretación de las materialidades, aun cuando reconozco que se trata de un factor preexistente que perfila muchas de las percepciones *in situ*. Sin embargo, como ya se mencionó, algunos fragmentos de la narrativa de los visitantes permiten vislumbrar la presencia de estas expectativas previas. A continuación uno de los ejemplos de este caso:

It's going to sound a bit daggy, but some of the Aztec culture's been reflected in cinema and in TV so, that was probably where that was derived from, those pop culture references that I could see there ... I suppose it's part of the general knowledge you know you're aware of some of the culture, that was there and I can't remember what the movie is, the Mel Gibson movie, which showed that whole culture.¹³

Blake, Melbourne

Otras fuentes de información general sobre los aztecas que se mencionaron fueron el folleto publicitario del museo Te Papa, una de las charlas introductorias, una serie televisiva llamada “Las ciudades de Oro”, documentales e incluso el videojuego *Age of Empires*.

5.2 Tipología de experiencias con la materialidad de *Aztecs*

En lo que respecta al encuentro con los objetos de la colección, las entrevistas, a pesar de no entrar en detalles particulares al respecto de sus experiencias, sí permiten hacerse de una idea clara acerca de una gama amplia de reacciones suscitadas por las colecciones expuestas. Antes de comenzar con la tipología propuesta para estas reacciones, es necesario mencionar que entre los objetos de análisis

¹³ Va a sonar un poco ordinario, pero algo de la cultura azteca ha sido reflejado en el cine y la TV, así que ahí es de donde probablemente se deriva, esas referencias de cultura pop que pude ver ahí. Supongo que es parte del conocimiento general, sabes, eres consciente de algo de la cultura que estaba ahí, y no puedo recordar cuál película es, la película de Mel Gibson, que mostraba esa cultura...

incluyo tanto las piezas originales como las réplicas y los modelos a escala reducida, puesto que las narrativas de los visitantes incluyeron muy frecuentemente estos recursos, vinculándolos a experiencias que, si bien no son exactamente las mismas que se reportan para las piezas auténticas, sí tienen un valor propio dentro de la generación de emociones y entendimientos ligados a la exposición.

Las experiencias de encuentro con la materialidad pueden clasificarse en dos grandes categorías: por un lado, aquellas que despiertan reacciones relacionadas con la lógica y el conocimiento de una cultura, mientras que por el otro están los encuentros que rebasan el contenido curatorial propuesto en la exposición y toman un carácter más emotivo, con una relevancia más cercana a la persona que observa. No es la intención de este trabajo el proponer la superioridad o preferencia de una de estas categorías. Tanto las conclusiones ligadas al conocimiento como las evocaciones que apelan a lo emocional son ingredientes fundamentales de la riqueza que ofrece el lenguaje expositivo, proveyendo el entorno para experiencias en las que los visitantes descubren las trazas de los otros, revelando algo de sí mismos en el proceso.

5.3 Los encuentros materiales

5.3.1 Los objetos como piezas de arte

There was a snake bowl which I found really nice as well, just really strong organic shapes and I thought the grasshopper looked really grasshoppery! I was so impressed how they'd translated this tiny, well not that tiny as insects go but this little animal into this giant stone thing really convincingly, identifiably.¹⁴

Maria, Wellington

La materialidad puede tener efectos muy complejos sobre aquellos que la encuentran en el contexto de una exposición museográfica. La presencia de un objeto, con o sin explicación escrita acerca de su identidad, puede detonar reflexiones, introspecciones y cadenas complejas de emociones viscerales.

¹⁴ Había un recipiente de serpiente que me pareció también muy lindo, formas orgánicas muy fuertes, ¡y pensé que el saltamontes se veía muy saltamontoso! Me impresionó mucho como tradujeron este pequeño -bueno, no tan pequeño como otros insectos pero este pequeño animal en esta roca gigante de una manera realmente convincente, identificable.

También puede simplemente detonar admiración o apreciación de sus cualidades estéticas, de manera independiente de la información o la temática a la que pertenezca cada objeto. A lo largo de las entrevistas en las tres sedes, pudo verse cómo los visitantes recordaban este tipo de impresiones, refiriéndose al efecto de la expresividad en las estatuas, la belleza de cierto tipo de materiales, la forma de los objetos, la corrección anatómica de las representaciones humanas o incluso la habilidad técnica de los artesanos que en su momento elaboraron los materiales.

Detalles como la belleza, la fuerza, el colorido y la fluidez de los elementos expositivos fueron mencionados junto con las reacciones que cada visitante tuvo frente a ellos, en un proceso que recuerda inevitablemente a la perspectiva de historia del arte destacada por algunos museos que anteriormente exhibieron colecciones aztecas (Ver capítulo 4). En ocasiones, la errada asunción de que los aztecas pertenecían a una época más antigua contribuyó a aumentar el sentimiento de asombro de que piezas de tal sofisticación pudieran haber sido elaboradas “en la edad de piedra”.

Los objetos que más frecuentemente despertaron este tipo de reacciones fueron las esculturas en arcilla y piedra, pero también fueron mencionados los cuchillos, el biombo, la joyería y la cerámica en su calidad de conjuntos, mientras que los que se destacaron de manera individual fueron la escultura de Mictlantecuhtli, la vasija de Tláloc, la réplica del traje de guerrero águila, la taxidermia del Quetzal, los dioramas del mercado y las chinampas, el mural de Diego Rivera (reproducción fotográfica) y la almena de cerámica del calmécac.

Puede que la valoración estética sea un estilo de apreciación que, en comparación con otros que se destacan en este mismo capítulo pueda parecer superficial, quedándose en la apreciación de las características físicas de los objetos sin ahondar en su significado cultural, pero para los visitantes es una forma más de relacionarse con las colecciones expuestas, en la que la sola observación detallada puede tornarse en experiencia significativa.

When I saw the costume of the hawk warrior [...] The guy with his feathers and stuff, I was like “this is incredible” it’s such like an awe inspiring moment kind of thinking “wow” the level of sophistication of that, absolutely incredible. So yeah a bit of that, a bit of awe.¹⁵

Marcus, Wellington

También existe algo en este acto que nos lleva a la conexión humana, a una forma inicial de empatía a través de las formas materiales. Hubo quienes propusieron que era más fácil sentir una cierta

¹⁵ Cuando vi la foto del guerrero halcón...el hombre con sus plumas y todo, pensé “esto es increíble”, es un momento tan asombroso, pensar “wow” el nivel de sofisticación de eso, absolutamente increíble. Así que eso, un poco de eso, un poco de asombro.

conexión o empatía con objetos pequeños, de temáticas aparentemente banales, como las flautas, las esculturas de formas danzantes, pues esos referían más al aspecto humano y cotidiano de la cultura azteca. Algunas personas racionalizaron su apreciación estética en función del reconocimiento que les permitía tener de los artistas y su habilidad particular.

The clay work [...] I thought that was really beautiful and um to me that different way of looking at it um almost entering the- or seeing how the artist would have been able to create in some cases the fineness of the bowls and the eating tools that were there.¹⁶

Grace, Wellington

Evidentemente, las dimensiones de los objetos jugaron un rol en la proporción del impacto en los visitantes; como se mencionó líneas arriba, las piezas más pequeñas referían a una experiencia más íntima, empática, mientras que las mayores, como la réplica del templo, ocupaban el espacio de una manera más contundente, anticipando la actitud para la temática sepulcral de su interior.

Un proceso interesante de observar en los visitantes es el de la valoración estética como estrategia de distanciamiento emocional, para minimizar el impacto de la idea de violencia en los temas o las formas observadas.

I was quite amazed at how violent they were, what a violent society it was. However um I- you put that in the back of your mind and you just sort of keep reading on and and enjoying the actual pieces um I thought the stone carvings were um absolutely amazing I mean they're so old and I'm always blown away by how technologically advanced a lot of these ancient civilisations were.¹⁷

Jill, Wellington

En otros casos, el ejercicio de distanciamiento no era necesario, puesto que desde un inicio la percepción de los objetos se hacía de una manera independiente de las implicaciones sobre su uso y función, notoriamente alrededor de las prácticas sacrificiales.

¹⁶ El trabajo en arcilla...pensé que era realmente hermoso, y para mí, esa manera distinta de observarlo y casi entrar al -o ver cómo el artista pudo haber sido capaz de crear el ciertos casos la fineza de los cuencos y los utensilios que estaban ahí.

¹⁷ Estaba muy sorprendida por lo violentos que eran, qué sociedad tan violenta era. Sin embargo, um, yo - pues lo pones en el fondo de tu mente y sigues leyendo y disfrutando las piezas, um, y pensé que las tallas eran absolutamente maravillosas, es decir, son tan antiguas, y siempre estoy anonadada de lo tecnológicamente avanzadas que eran muchas de estas civilizaciones.

You know, being the gross little nerdy kid that I am, I was like “yeah there’s a skull made of human!!” [...] I didn’t mind that at all, I thought that was pretty cool, because you know, that’s what it was.¹⁸

Lisa, Melbourne

Probably the one that had the most impact was- there was a statue of one of the gods that took you to the underworld and he sort of had big claws and he had his stomach all ripped open and it was quite gruesome [laughs], so I really liked that one.¹⁹

Russell, Sydney

Otro proceso llamativo por su recurrencia fue el deseo de posesión despertado por algunas de las piezas. Deseo expresado directamente en función de la pieza observada, o bien reencauzado hacia la tienda del museo, como un acto reflejo ante el estímulo estético de la colección expuesta.

Just the beauty of some of the sculptures and the works modern and ancient which were there, I definitely knew which were my favourites. Some of them were just really compelling, really stood out and I said to Amos “you know after you’ve finished with this this and this at the museum can I have them?” [laughs].²⁰

Maria, Wellington

En lo que respecta al acto de comprar como consecuencia de la experiencia estética, puede estar relacionada con la búsqueda de objetos de consumo que pudieran emular la belleza de lo observado en las salas, pero también nos habla un proceso más vinculado con el consumismo, con la manera en la que el sentimiento de apreciación busca ser concentrado en la posesión de un objeto, y en el que lo más importante es la experiencia vivida y no las características del objeto comprado.

¹⁸ Sabes, siendo la pequeña chica nerd y morbosa, yo estaba así de “¡Sí, hay un cráneo hecho de humano!!” ...No me preocupó eso en lo absoluto, pensé que era muy chido, porque, sabes, eso es lo que era.

¹⁹ Probablemente lo que tuvo más impacto fue -había una estatua de uno de los dioses, que te llevaba al inframundo y tenía grandes garras y su estómago todo abierto, y era bastante espantoso (se ríe), así que realmente me gustó ese.

²⁰ Sólo la belleza de algunas de las esculturas y las obras modernas y antiguas que estaban ahí. Definitivamente supe cuáles era mis favoritas. Algunas de ellas eran realmente llamativas, realmente sobresalían, y le dije a Amos “sabes, ya que hayan terminado con esta y esta y esta, ¿me las puedo quedar?” (se ríe).

I even bought a little necklace afterwards [laughs] [...] Which I don't really do but I just thought that um just a cool story and the strength of the people um translated into me buying an object.²¹

Natalie, Melbourne

I like to buy things from exhibitions that I think "oh goodie, that's" [...] particularly in the jewellery, you know, if it replicates something that I've seen. And maybe there wasn't enough to make jewellery pieces of in copy, but anyway, I didn't make any purchases in the shop, which is unusual.²²

Whitney, Melbourne

5.3.2 Apreciación como conjunto

Si bien es cierto que todos los elementos de una exposición son, en cierto sentido, percibidos como parte de un conjunto de piezas, o en combinación inevitable con las más cercanas a cada uno, es válido hacer notar que en los recuentos de los visitantes el espacio se ve transformado por su memoria de visita, de manera que algunas piezas aparecen en su narración como si estuvieran aisladas de todo lo demás (pues esa fue la experiencia de las personas al encontrarse con un objeto que para ellos fue sobresaliente), mientras que otras se funden en un solo bloque de significado, ya sea en torno a sus materiales compartidos o a la temática que en sus múltiples combinaciones ayudan a ilustrar.

Como se mencionó en la introducción, el proceso de entrevistas comenzaba con una pregunta abierta, sobre el recuento general de la experiencia de visita. Muchas de las referencias a varios objetos a la vez provienen de esta primera respuesta, en la que los visitantes volvían a su imagen mental del espacio exhibitorio y de su recorrido, y a partir de ahí iban tejiendo el recuento de los objetos, las acciones, las ideas que fueron encontrando durante toda la experiencia.

Curiosamente, en ocasiones se limitaban a citar un objeto tras otro, sin entrar en mayores detalles, hasta que llegaban a uno que, por alguna razón, funcionaba como el anclaje para una nueva idea, que a continuación se desarrollaba con el apoyo de otros objetos circundantes. Podían ser objetos diferenciados unos de otros, o denominados dentro de una nueva categoría: objetos grandes, cosas

²¹ Incluso compré un pequeño collar después de la visita (se ríe)(...) No suelo hacerlo, pero creo que, la historia interesante y la fuerza de la gente y eso se tradujo en mi comprando un objeto.

²² Me gusta comprar cosas de las exposiciones que me hacen pensar "oh, eso es muy..."(...) particularmente en la joyería, sabes, si replica algo que he visto. Y quizás no había suficiente (material en la colección) para hacer artículos de joyería como copia. Pero en cualquier caso, no hice ninguna compra, lo que es inusual.

sacrificiales, los diferentes dioses, etc. Por lo general, las referencias de este tipo se enfocaban en las esculturas, pues a los ojos de muchos, las diferencias entre ellas no eran las suficientes como para poder retener los nombres e identidades de cada uno.

There were, I guess because of the number of the stone artefacts I can remember a whole bunch of stone artefacts but none of them really kind of um... you know, of various gods and things, but I guess they all kind of merge into one.²³

Geoff, Wellington

Esta aglomeración en la memoria puede tener por momentos una resonancia negativa, derivada de la familiar sensación de agobio que experimentan algunos visitantes al percibir una gran cantidad de objetos similares por navegar dentro de una exposición.

I think... there was so much, so there was definitely a point where I was like, ok, I'm going to have to hurry up and sort of rushed a bit through the end bit, um but yeah overall I thought it was a very... cool exhibition, some really interesting, heaps of stuff there. Um... and lots of information, and pretty well set out. A bit overwhelming, I guess at first but otherwise yeah, really good.²⁴

Rachel, Wellington

Es innegable que muchos de los visitantes no encontraron razones para enfocarse de manera particular en alguna de las piezas; no obstante, conservaron una impresión clara del estilo del conjunto.

I remember their styles, the visual styles, with the corners and the patterns and things like that and I remember that there were the usual pots and pans and some jewellery [...] but in terms of the explanatory things there were a lot of gods that didn't really look very different from other gods, little statuettes and things like that, there was little context provided about- or little explanation of the individual objects, I think maybe that's why they

²³ Había, creo que por la cantidad de artefactos de piedra puedo recordar un gran conjunto de artefactos de piedra, pero ninguno realmente um...sabes, de varios dioses y cosas, pero creo que todos como que se fusionan en uno.

²⁴ Creo...había tantas cosas ahí, hubo definitivamente un punto donde me dije, ok, voy a tener que apurarme y como que me apresuré un poco por la parte final, um pero si, en general pensé que era una...exposición muy chida, montañas de cosas, algunas muy interesantes. Um...y mucha información, y muy bien desplegada. Un poco abrumador, creo, al inicio, pero fuera de eso, sí, muy buena.

didn't stand out so much, but I remember sort of more of an impression of a stylistic influence rather than a particular object.²⁵

Jean, Sydney

Sin embargo, en otros casos el resultado de la combinación en la experiencia de percepción es superior a la suma de los elementos individuales. Como en el caso de un visitante que recordó de manera combinada al dios de la muerte con el Tzompantli y otros elementos no identificados, pero todos en relación con el sacrificio y la muerte. Otro ejemplo de este efecto puede encontrarse en las siguientes secciones, donde se consignan las reacciones de algunos de los visitantes al respecto de la réplica de la bola de hule del juego de pelota, que en su combinación con los aros originales de un juego de pelota prehispánico proveyó a los visitantes de una experiencia mucho más significativa de lo que cualquiera de estos elementos hubiera podido detonar por su cuenta. En todo caso, se trata aquí de experiencias en las que los visitantes leían el objeto como un elemento dentro de un conjunto, sin el cual su significado se vería reducido a sólo sus características físicas.

And of course some of the sacrificial stones because they were part of the broader story of the whole sacrifice culture and the wider implications of that, so in a sense the object itself was relatively mundane [...] but the meaning of the object of course was much more broad.²⁶

Aaron, Wellington

Por último, tenemos el efecto de los dioramas, que por su combinación de elementos generaron un efecto distintivo. Por supuesto, cabría preguntarse si los dioramas y las maquetas pueden ser considerados como un solo objeto o como una multiplicidad de ellos colocados en contexto. En cualquiera de los casos, el efecto que su materialidad tuvo en los visitantes es uno que se ha hecho pertinente destacar a lo largo de todo este texto, y que en este caso particular nos refiere a la importancia de la contextualización de las prácticas culturales en modelos abarcables por la mirada de los visitantes, que gracias a su nivel de detalle (ficticio, en tanto que son visiones artísticas) pueden detonar verdaderos procesos de empatía, razonamiento y aprendizaje en el observador (todos ellos muy reales).

²⁵ Recuerdo sus estilos, sus estilos visuales, con las esquinas y los patrones y cosas así, y recuerdo que había las usuales cacerolas y recipientes y algo de joyería (...) pero en términos de las cosas explicativas había muchos dioses que no se veían muy diferentes de los otros dioses, estatuillas y cosas así, se proveía de poco contexto o muy poca explicación de los objetos individuales, creo que es por eso que no destacaron mucho, pero recuerdo más como más una impresión de una influencia estilística que un objeto particular.

²⁶ Algunas de las piedras sacrificiales porque eran parte de una historia más amplia de toda la cultura del sacrificio y las implicaciones más amplias de eso, así que en cierto sentido el objeto por sí mismo era relativamente mundano (...) pero el significado del objeto era por supuesto mucho más extendido.

It was quite a big diorama, a model of the fields, and people working and things like that as well, so that was quite good, to actually show not only an individual mannequin or a, an object, but actually show what it would've looked like, what they were actually doing at the time.²⁷

Gordon, Wellington

5.3.3 Comprensión a partir de la comparación

Una de las formas más recurrentes de asimilar nuevas experiencias consiste en encontrar los puntos en común que éstas puedan tener con otros elementos más familiares de nuestra vida. En el caso de los objetos de museo, este fenómeno toma la forma de recuerdos de viajes pasados, exposiciones anteriormente visitadas o incluso referencias a la cultura propia o a otras civilizaciones consideradas como análogas. En el caso de esta exposición, la procedencia inmigrante de muchos de los visitantes se hizo evidente, así como el recurso a comparaciones con los incas (por su proximidad geográfica), Pompeya (por ser ésta una exposición previa en una de las sedes), los romanos (especialmente en los aspectos bélicos o violentos de su cultura) y, en algunos casos, con las culturas originarias de los países sede (Australia y Nueva Zelanda).

Los objetos recordados durante la narración de la entrevista nos dicen mucho acerca de la identidad e intereses de los visitantes, e iluminan al respecto de los campos semánticos en los que consciente o inconscientemente están acomodando las experiencias de la materialidad en la exposición. Por ejemplo, la maqueta del mercado detonó en Andrés, de origen colombiano, recuerdos de sus experiencias en los mercados actuales de su país, lo mismo que en Dina, quien es de ascendencia filipina y reconoció las similitudes de esta práctica de venta en el espacio público. Rani, visitante en Sydney, al encontrarse con el calendario y las efigies de los diferentes dioses, hizo referencia a su cultura hindú y recuerda la similaridad de su calendario y los diferentes dioses, cada uno para un fin en específico.

También pueden hacerse comparaciones entre la manufactura de las culturas locales y la de los aztecas. En este tipo de comparaciones, los visitantes neozelandeses fueron los que tuvieron más participación.

The clay bowls, um, I'm not a clay worker but I have association with Maori clay workers and I'm aware of some of the processes that they have been working through to establish a solid recognisably clay practice and I was particularly interested in some of the clay pieces because

²⁷ Era un diorama bastante grande, un modelo de los campos, y la gente trabajando y cosas así, y eso estuvo muy bien, poder mostrar no sólo un maniquí individual o un objeto, sino realmente mostrar cómo se pudo haber visto, lo que estaban haciendo en el momento.

of that...so there were things there that I could recognise that I could really appreciate, thinking about probably a lot of those I don't know if they, the Mayans used a wheel or not but I would assume that a lot of that clay stuff was hand built.²⁸

Grace, Wellington

The traditional weapons of the Aztecs...there was the eagle warriors and the jaguar warriors and they had the um long clubs sort of embedded with obsidian and stuff like that and I guess as a geologist I have an interest in Obsidian-type stuff [laughs], anyway the way they'd utilised it and put it together was very different from uh the traditional European-type arms or even Maori and Pasifika weaponry, (it) was quite striking.²⁹

Geoff, Wellington

Otros ejemplos notorios de comparación entre materiales y calidad de la cultura material de los pueblos originarios son el caso de un visitante de Wellington intrigado por el jade azteca que al final llegó a la conclusión de que “nuestra piedra verde es mucho mejor”, o el del visitante de Sydney que reflexionó sobre la ausencia de técnicas de plumaria entre los aborígenes australianos.

En un tipo de comparación más intangible, destacan las reflexiones acerca de las diferentes actitudes ante la muerte que existían en la época azteca, en comparación con la actitud de la sociedad occidental contemporánea. A lo largo de las entrevistas hubo muchos ejercicios de comparación de esta naturaleza, si bien pocos fueron los que se detonaron particularmente a partir de la presencia de una pieza. La siguiente idea, por ejemplo, surgió en el visitante tras la contemplación de Mictlantecuhtli:

The human skull and the flints and stuff. I thought that was pretty interesting, and so that one and the statue of the Aztec god of death Mictlantecuhtli with his liver coming out of him and stuff. I thought those were pretty interesting and kind of illustrating the Aztec attitude towards death, which is pretty different from the attitudes of our society where death is marginalised[...]. I think in Aztec society, it was really interesting how death was quite strongly incorporated into their worldview... so part of it was obviously their practice of human

²⁸ Los cuencos de arcilla, um, no soy una alfarera, pero tengo asociación con alfareros Maoríes y estoy consciente de algunos de los procesos en los que han estado trabajando para establecer una práctica de alfarería sólida y reconocible, y me interesé particularmente en algunas de las piezas por eso...había cosas que yo podía reconocer, que podía verdaderamente apreciar, pensando que probablemente muchas de esas, no se si ellos, los Mayas usaban torno o no, pero asumiría que mucha de la arcilla era hecha a mano.

²⁹ Las armas tradicionales de los aztecas...estaban los guerreros águila y los guerreros jaguar y tenían palos largos con obsidiana incrustada y cosas así, y creo que como geólogo me interesan las cosas como la obsidiana (se ríe), en todo caso, la manera en la que lo utilizaban y lo armaban era muy diferente de las armas tradicionales de estilo europeo o incluso del armamento Maorí o Pasifika, (era) bastante impresionante.

sacrifice but also I think because warfare was quite central in that society and also maybe just because of an agricultural society relying on this kind of cycle of harvests and seasons and stuff, (there was) this kind of emphasis on death and regrowth and whatnot. So I thought all the stuff that was related to that was pretty interesting because it demonstrates an aspect of their culture which is very different from our own.³⁰

Myles, Wellington

Cuando me refiero a la cultura de los visitantes, no quisiera limitar este criterio a la cultura definida por el origen, sino también abarcar aquella que se adquiere de manera secundaria por la profesión de cada persona. Es así que en las entrevistas pueden apreciarse a geólogos evaluando las armas de obsidiana, joyeros refiriéndose al trabajo metálico, o al colorido de la plumaria del escudo. En un ejemplo que refiere más a las preferencias musicales personales, un visitante de Sydney encontró una correspondencia entre el templo y sus temas del Mictlán con un disco de heavy metal de una banda australiana.

When I saw the term Mictlan, it immediately sprung to mind, “oh of course” that was the album had been released by a band called The Amenta, and yeah I guess a lot of the lyrical and artistic content in heavy metal is often quite dark and confronting, so it was quite interesting sort of getting a bit more I guess academic and educational insight into it.³¹

Rowan, Sydney

En ciertos casos, la reflexión sobre los materiales se tornó más en una introspección del oficio y el objetivo propios, como en el ejemplo mencionado anteriormente de la joyera y el color:

The shields that they created. Especially the really colourful one. For me, my jewellery that I make is quite big and bright and colourful and I often see it as a shield and kind of a protective

³⁰ El cráneo humano y los pedernales y esas cosas. Eso me pareció muy interesante, eso y la estatua del dios azteca de la muerte, Mictlantecuhtli con su hígado saliendo de su cuerpo y así. Me pareció que eran muy interesantes y como que ilustraban la actitud de los aztecas ante la muerte, que es muy diferente de las actitudes de nuestra sociedad, en las que la muerte está marginalizada. Pienso que en la sociedad azteca es muy interesante como la muerte está fuertemente incorporada en su visión del mundo, en parte por su práctica del sacrificio humano, pero también creo que por que la guerra era muy central en su sociedad y también quizás porque eran una sociedad agrícola que dependía de los ciclos de cosechas, las estaciones, cosas así, por eso el énfasis en la muerte y el renacimiento y todo eso. Entonces pensé que todas esas cosas estaban relacionadas y fue muy interesante, porque demuestra un aspecto de su cultura que es muy diferente de la nuestra.

³¹ Cuando vi el término ‘Mictlán’ inmediatamente me vino a la mente “ah, claro”, ese era el álbum que sacó una banda llamada The Amenta, y sí, creo que mucho del contenido lírico y artístico en el heavy metal es bastante oscuro y confrontador, así que fue muy interesante tener un poco más de profundización académica y educativa en esto.

kind of thing and I think I kind of dress quite similarly as well. My perception is that people then look at the jewellery and not the person wearing it and I feel that that's quite comforting for me personally.³²

Gemma, Wellington

El otro tipo de comparaciones que se generó fue con viajes pasados, especialmente a sitios en los que las culturas fueran identificadas como “primitivas”: Bali, Sri Lanka, Filipinas, Angkor Wat, Belice y Sudamérica, por ejemplo. Los recuerdos podían darse en términos de categorías generales, como refiriéndose a los mitos y leyendas de las otras culturas, o sus formas de arte popular; en otras ocasiones, el recuerdo se hacía vinculado a una forma o tradición específica:

The marketplace I was just looking at... I just remember kind of that feeling of the busy marketplace when I was traveling around, in different markets that I've been in South America -sorry this isn't my culture [...] you know it's very different and marketplaces have evolved but it has that just from that replica, it just seemed to be that same busy... there seemed to be a sense and a culture around it that still exists today.³³

Heather, Wellington

En lo que respecta a otras referencias, se encontraron varias en torno a series documentales y de ficción televisiva, detonadas especialmente en torno al templo. También se hizo referencia a los aprendizajes y prácticas escolares, así como a un libro para niños de título revelador: *Horrible Stories: Angry Aztecs*. Entre los temas mencionados de manera aislada se cuentan los signos del zodiaco, la Divina Comedia de Dante (con respecto al Templo y el inframundo), y el videojuego *Age of Empires*, en lo que respecta a los guerreros Águila y Jaguar (con la consecuente decepción de los visitantes por la ausencia de un guerrero jaguar).

Una referencia más a la cotidianidad de los visitantes fue, por supuesto, el juego de pelota, con su relación con los deportes de pelota populares en nuestra época.

³² Los escudos que crearon, especialmente el que era muy colorido. Para mi, la joyería que hago es grande y brillante y colorida, y suelo verla como un escudo, una especie de cosa protectora, y creo que también me visto similarmente. Mi percepción es que la gente se fija entonces en la joyería y no en la persona usándola, y siento que eso es muy reconfortante, para mi en lo personal.

³³ El mercado que estuve viendo...recuerdo como esa emoción del mercado bullicioso cuando estuve viajando, en diferentes mercados en los que he estado en Sudamérica -lo siento, esa no es mi cultura (...) sabes, es muy diferente y los mercados han evolucionado, pero tiene eso justo de esa réplica, parecía ser ese mismo bullicioso...parecía que había el mismo sentido y una cultura que existe aún hoy.

It's really interesting knowing the most popular sport in the world is football and out of all history you go right right back it's always a sport to do with a round ball and it's usually two teams. So that's what really stood out to me and just picking it up and thinking this is what they used to play with, um and it's really no difference to how kids play these days, just mucking around trying to throw something through a hole that's really quite basic but fun at the same time.³⁴

Dave, Wellington

Esta clase de conclusiones generalizadoras tras hacer la comparación fueron bastante frecuentes, las personas terminaban por encontrar similitudes no sólo entre los artefactos, sino en las prácticas y valores de la vida cotidiana. En lo que respecta a las formas de los elementos de vida cotidiana, el tema común fue que no hay nada realmente nuevo, y los diseños que satisfacen las necesidades permanecen inmutables entre una cultura y otra.

Their statues were completely different, (but) their everyday implements, apart from some of their pots being so big... but in general it was amazing how necessity actually breeds similar design.³⁵

Eric, Melbourne

The jewellery, it was so beautiful and actually so modern. I mean you can walk around a department store at the moment and see that sort of tribal jewellery. And nothing really changes.³⁶

Dana, Melbourne

Al tratarse de una civilización antigua, dentro de las más reconocidas y reconocibles a escala global, hubo bastantes visitantes que tomaron como referente inmediato otras culturas cuya relevancia y antigüedad les parecían equiparables. Es así que el trabajo del jade hizo pensar en la cultura china; la joyería de oro recordó al arte afgano, egipcios, a los que se hizo referencia también por las

³⁴ Es muy interesante saber que deporte más popular del mundo es el fútbol, y en toda la historia, vas hacia atrás y siempre es un deporte relacionado con una pelota redonda, y usualmente dos equipos. Así que eso es lo que realmente destacó para mí, sólo al levantarla y pensar que esto es lo que usaban para jugar, y no hay verdaderamente una diferencia con como juegan los niños en nuestros días, dando vueltas intentando lanzar algo por un agujero, es bastante básico, pero divertido al mismo tiempo.

³⁵ Sus estatuas eran completamente diferentes, (pero) sus implementos cotidianos, aparte de algunos recipientes muy grandes...pero en general era sorprendente ver cómo la necesidad en realidad da pie a diseños similares.

³⁶ La joyería, era tan hermosa y de hecho tan moderno. Quiero decir, puedes caminar por una tienda departamental actual y ver ese tipo de joyería tribal. Y nada cambia realmente.

pirámides y por su escritura de sistema pictórico; las etapas después de la muerte se asemejaron a la religión budista; las esculturas de piedra se compararon con los trabajos griegos, cretenses y por supuesto, con los romanos. De la civilización romana se tomaron bastantes elementos de comparación, especialmente en lo referido a la violencia, el armamento y las prácticas sacrificiales. En términos de ubicación geográfica, los incas fueron evocados más de una vez, al respecto del templo y del oro, que muchos visitantes juzgaron que no se había expuesto en cantidades suficientes.

Posiblemente la línea del tiempo ofrecida como referencia cronológica en los primeros muros de la exposición jugó un papel en la naturaleza de estas comparaciones, pues muchos visitantes sumaron a su reflexión expresiones de sorpresa sobre las cosas que se hacían simultáneamente en diferentes partes del mundo.

Al final, este ejercicio comparativo y de referentes personales ayuda a poner en un contexto más amplio el ejercicio que el equipo curatorial hizo para minimizar o resaltar temas como el del sacrificio, o los aspectos violentos o problemáticos de los aztecas. Al tratarse de elementos tan presentes en los estereotipos culturales internacionales en torno a los aztecas, los visitantes siempre traerán consigo sus propias referencias, e independientemente de la información que se les ofrezca junto a las piezas, harán uso de su arsenal personal no sólo para percibir, sino para analizar y digerir su experiencia de encuentro con las piezas desplegadas. Quizás los objetos de efectos más impactantes fueron aquellos que, por su carácter de cotidianeidad no espectacular, los hayan tomado desprevenidos. Aparentemente en los documentales sangrientos no había tantas menciones de la pelota que se usaba en los juegos, de las chinampas –identificadas en esta exposición como jardines flotantes–, de las formas particulares de la joyería, o incluso de la verdadera ubicación temporal de los mexicas. Esos aspectos de la cultura –con todo y sus referentes materiales– fueron los que despertaron más las sensibilidades estéticas de los visitantes, llamándolos a establecer conexiones con sus propias vidas y experiencias personales.

5.3.4 Deducciones materiales

I was aware the Spanish had enjoyed a massive technological advantage, but seeing the items side by side really brought home the inevitability of the Spanish conquest.³⁷

“In which I review Aztecs: Conquest and Glory” blog post by Seditiosus

³⁷ Estaba consciente de que los españoles habían disfrutado de una ventaja tecnológica masiva, pero ver los objetos uno junto al otro realmente dejó clara la inevitabilidad de la conquista española.

Bajo esta categoría se consignan las interacciones visitante-objeto que tienen como resultante una extracción de significado cuya ruta puede o no haber pasado por la lectura del texto informativo sobre la pieza en cuestión. Debido al método de recolección de datos y de trabajo con una base de entrevistas ya formada, es virtualmente imposible distinguir de entre las narraciones de los visitantes si sus percepciones se realizaron de manera independiente a la lectura de cédulas, si leyeron primero los textos curatoriales y después se acercaron a observar los objetos o si, al contrario, se sintieron atraídos por algunas piezas, lo que les motivó a leer más detenidamente los textos.

Me refiero entonces a todas las instancias en la que la materialidad misma de las colecciones logró comunicar un cierto saber a sus observadores, quienes probablemente tuvieron una orientación o contextualización previa a través de la lectura de los textos en la sala, pero que experimentaron la comprensión de lo planteado a partir de su observación de los objetos y sus características particulares. Para plantearlo en términos más familiares a la discusión museológica: los objetos no hablan, pero casi.

En ocasiones, la presencia material puede recordar a los visitantes de los aspectos cotidianos de una cultura, y hacerlos concluir que, independientemente del dramatismo (real o percibido) de la cultura azteca, se trataba de una sociedad humana con todo lo que eso tiene de aspectos mundanos:

There was a nice little model of a market. That was kind of cool, showed you that in amongst...it's easy to be distracted I suppose by some of those more dramatic aspects of Aztec culture but you have to appreciate that, you know, life goes on for the other many tens of thousands of people. They have to eat, and sleep and trade and you know be wealthy and or at least strive to have wealth and all that sort of stuff.³⁸

Aaron, Wellington

En la sección de armamento, las características de armas aztecas y armas españolas fueron bastante elocuentes con respecto a las desventajas de uno de los bandos en el enfrentamiento de la conquista.

³⁸ Había un pequeño modelo muy lindo de un mercado. Eso estuvo bastante bien, te mostraba que entre todo...es fácil distraerse, supongo, por algunos de los aspectos más dramáticos de la cultura azteca, pero tienes que apreciar que la vida sigue su curso para las otras decenas de miles de personas. Tienen que comer, y dormir, y comerciar y ser ricos o al menos luchar por tener riquezas y todas esas cosas.

And the kind of weapons they had meant they were clearly outclassed when the Spanish arrived, they never had a chance really.³⁹

Isaac, Wellington

I thought there was a big contrast in the Aztec weapons and armour and the Spanish ones, so you get an idea of how there was 200 Spaniards, could conquer the Aztec empire.⁴⁰

Myles, Wellington



Armadura de Pedro de Alvarado. Fotografía: Lee Davidson, 2014

En lo que respecta a las armaduras, a pesar de que la coraza perteneciente a Pedro de Alvarado fue percibida por algunos visitantes como la evidencia de la reducida estatura de los soldados españoles, el juicio colectivo fue de nuevo el de la ventaja avasalladora, resumida breve y eficazmente por un visitante como “no contest, really”⁴¹. Es así que tenemos la primera de las deducciones que no necesita de un intermediario verbal para realizarse durante la visita.

Otra pieza de la que se pudieron extraer muchas conclusiones de este tipo fue la réplica de la bola de hule, complementada por la presencia de las piezas originales de los aros de piedra del juego de pelota. De la experiencia física de sostenerla y apreciar sus dimensiones y peso se podía inferir la

³⁹ Y el tipo de armas que tenían significó que estaban claramente aventajados cuando los españoles llegaron, nunca tuvieron una oportunidad, realmente.

⁴⁰ Me pareció que había un gran contraste entre las armas y armadura aztecas y las españolas, y así te das una idea de cómo había 200 españoles (que) pudieron conquistar al imperio azteca.

⁴¹ No hay competencia, en verdad.

dificultad del juego, y en el caso de visitantes ligeramente más nihilistas, la futilidad de todo el ejercicio.

Then they wanted to show me the game that they found quite interesting with its rubber ball and trying to get it through these hoops and the whole idea that it was hopeless in a way [laughs], because it was such a difficult game to play and come out of it intact.⁴²

Yvonne, Wellington

There was the hoops that they played that ball game through. Picking up the rubber ball, I was like “this is fascinating”, and then you turned around and were like “how the hell is it supposed to get in that hole?” [laughs], and then you read and like “oh it’s not actually, it’s like impossible to get it in”, and it was like “well this is a futile exercise” which made me think “maybe this entire empire is built on futile exercises” [laughs]. Made a bit of an impression I guess you could say.⁴³

Marcus, Wellington



Maqueta de las chinampas. Fotografía: Lee Davidson, 2014

⁴² Y luego ellos (su familia) querían mostrarme un juego que les pareció muy interesante, con lo de la bola de hule y tratar de meterla a través de estos aros y toda la idea de que era imposible en cierta forma (se ríe), porque era un juego tan difícil de jugar, saliendo intacto de él.

⁴³ Estaban los aros a través de los cuales jugaban el juego de pelota; cuando levanté la bola de hule, me dije “esto es fascinante”, y luego te volteabas y decías “¿Cómo demonios se supone que esto entra en ese agujero?” (se ríe), y luego leías y pues “oh, de hecho no entra, es imposible meterla” y era como “bueno, esto es un ejercicio fútil”, lo que me hizo pensar “quizás este imperio entero está construido sobre ejercicios fútiles” (se ríe). Me causó una cierta impresión, podría decirse.

En lo que respecta a los dioramas, independientemente de si los visitantes llevaron a cabo previamente la lectura de los textos informativos, se puede afirmar que la presencia de la maqueta de las chinampas funcionó como elemento detonador de sensaciones de sorpresa y curiosidad. Aparentemente, la noción de cultivos flotantes no era algo que los visitantes tuvieran dentro de sus expectativas de la cultura azteca, y verlo representado de manera física con la maqueta fue para muchos de ellos una experiencia placentera.

The little village and the little models I thought they were interesting. It was the first time I realised that horticulture had been carried out by that particular culture on water. Um that I thought was really interesting.⁴⁴

Grace, Wellington

Tanto el modelo de las chinampas como el del mercado pudieron representar de manera muy clara una realidad que hubiera sido mucho más complicado comunicar con piezas de la colección o con simples esquemas. Su presencia incluso llevó a algunos visitantes a reflexiones un poco más abstractas, tanto acerca de sus necesidades como visitantes como de las aplicaciones contemporáneas de las prácticas representadas en los modelos.

I think a lot of people are more visual than they realise, I think reading stuff is really great and interactive kind of things, we've got a few computers, they're great. However I think nothing really explains to someone just how it was as well as kind of, an actual kind of reimagining of the exact way that they would've lived.⁴⁵

Gemma, Wellington

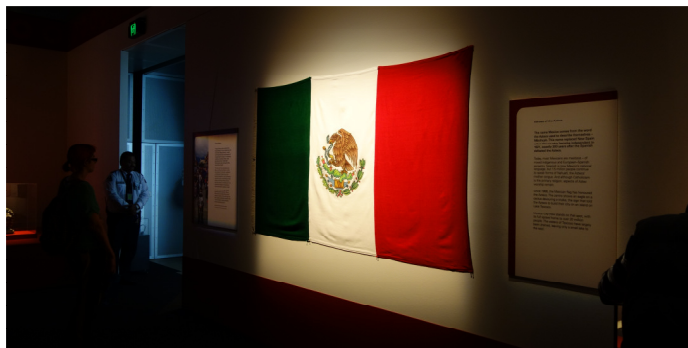
The water gardens. I just, I thought to myself, because what that did for me was I thought "now here we go, we have an environmental crisis on our hands (and) this is something from way back which could be of use to us".⁴⁶

Robert, Wellington

⁴⁴ La pequeña aldea y los modelos, me parecieron muy interesantes. Era la primera vez que me di cuenta de que esa cultura en particular había llevado a cabo horticultura sobre el agua. Um eso me pareció muy interesante.

⁴⁵ Creo que mucha gente es más visual de lo que se da cuenta, pienso que leer cosas es muy bueno, y las cosas interactivas, tenemos algunas computadoras, son geniales. Sin embargo creo que nada explica la situación tan bien a alguien como una especie de, un tipo de recreación de la manera exacta en la que ellos vivían.

⁴⁶ Los jardines acuáticos. Yo, yo pensé para mis adentros, porque lo que eso hizo por mi fue hacerme pensar "bueno, pues aquí vamos, tenemos una crisis ambiental en nuestras manos (y) esto es algo de hace mucho tiempo que podría ser útil para nosotros.



Bandera mexicana. Fotografía: Lee Davidson, 2014

La bandera mexicana fue otra pieza cuyos detalles gráficos resultaron ser los contenedores no verbales de una gran carga simbólica y cultural. Colocada al final de la exposición como ejemplo de la correlación entre cultura azteca y la sociedad mexicana actual, despertó reacciones de sorpresa, especialmente en lo que respecta al escudo.

The Mexican flag...quite a big flag on the wall, and as we were going round, one of the main historical things Evan took in straight away was the eagle on the top of the cactus, eating the snake. And that's actually still there on the Mexican flag today... so that's a nod from the modern day Mexicans to the Aztec culture. So it's quite interesting, and I hadn't even realised that was there even when I was physically there in the country I didn't think or realise about that.⁴⁷

Gordon, Wellington

I hadn't realised that Mexico City was built on top of...this site and that the symbol for the Aztecs, the eagle eating the snake on top of the cactus, is actually the center of the Mexican flag. I obviously hadn't looked at the flag thoroughly before [laughs], until it was shown there. Quite interesting!⁴⁸

Morgan, Melbourne

⁴⁷ La bandera mexicana...bastante grande, en el muro, y mientras íbamos por ahí, una de las cosas históricas que Eric comprendió inmediatamente fue el águila arriba del cactus, comiéndose a la serpiente. Y eso sigue estando ahí, en la bandera mexicana de hoy en día...así que ese es una señal del México moderno a la cultura azteca. Y es muy interesante, y no me había dado cuenta de que estaba ahí incluso cuando estaba físicamente en el país, no pensé ni observé eso.

⁴⁸ No me había dado cuenta de que la Ciudad de México fue construida arriba de...este sitio, y de que el símbolo de los aztecas, el águila comiendo a la serpiente arriba del cactus, es de hecho el centro de la bandera mexicana. Obviamente, nunca antes había observado a la bandera a detalle (se ríe), hasta que la mostraron aquí. ¡Muy interesante!

En el resto de los casos, cada visitante encontraba sus conclusiones en piezas disímiles, de acuerdo a sus intereses particulares o a contextos que es imposible conocer de manera completa. Paula, de Sydney, se dio cuenta de que las imágenes que se suelen asociar con los personajes aztecas vienen de los estilos de representación en los códices. Eric, de Melbourne, se detuvo a observar los cuencos y concluyó de sus grandes dimensiones que tenían un estilo de vida comunal, en cierto sentido. Kelly, de Sydney, consideró que la reproducción del mural de Diego Rivera era una manera de hacer el conocimiento de los mercados vívido y relevante, de comprender mejor los detalles de su funcionamiento y alcanzar una comprensión más profunda. Otras piezas, como los instrumentos musicales y la joyería, fueron capaces de detonar en un par de visitantes consideraciones más generales acerca de la visión que ellos y otros llegan a tener de las culturas antiguas. Malcom discute sobre los elementos no apreciados de la vida cotidiana, y Aaron sobre su propia reacción al no encontrar suficientes objetos de oro.

Some things I hadn't considered about... there was music and there were the instruments there, I remember that. And at sometimes...when we think of civilisations we think about battles, and we think about weapons and all that sort of stuff. And sometimes you focus on the rulers and the leaders and sometimes you don't think about everyday life. And then Music sort of comes into all of that as well, so there's musical instruments, which people may not often talk about. Or, you might not read too much about, then to see some of those around, I thought that was the stuff of everyday life as well.⁴⁹

Malcom, Melbourne

It's in part to our own preconceptions that gold I guess is somehow associated with something being precious and worthy, and could well be that some stone artefact was more important in terms of an artefact so maybe it's our own western or sort of shallow preconceptions or something (that makes us think that) gold was more valuable.⁵⁰

Aaron, Wellington

⁴⁹ Algunas cosas no las había considerado...había música y había instrumentos ahí. Recuerdo eso. Y a veces, cuando pensamos en civilizaciones pensamos en batallas, y armas y todas esas cosas. Y a veces te enfocar en los mandatarios y los líderes y no piensas en la vida cotidiana. Y luego la música como que aparece en todo esto, así que hay instrumentos musicales, de los que la gente no suele hablar. O puede que no leas mucho sobre ellos, y de pronto ver algunos por ahí, me pareció que eso era de las cosas de la vida de todos los días, también.

⁵⁰ Es en parte debido a nuestras propias preconcepciones que el oro está de alguna manera asociado con algo precioso y valioso, y bien podría ser que algún artefacto de piedra fuera más importante en términos de artefacto, así que probablemente son nuestras preconcepciones occidentales, o superficiales, o algo así, que nos hacen pensar que el oro era más valioso.

El tema de la muerte y el inframundo dominó también las narraciones de muchos de los visitantes, algunos de los cuales llevaron los estímulos visuales hacia sus razonamientos y conclusiones particulares. Este fragmento de entrevista corresponde a la experiencia de un visitante frente a Mictlantecuhltli después de haber visitado el templo:

I also stood and just looked at it for a while but I think for me that statue was, just with his liver hanging out and the whole, the whole thing, the whole statue was just something that I don't think I'll ever forget, and it's not that it was terrifying or like, it was slightly disturbing, but it was in a way beautiful. I don't know if people would instantly say when they see that statue "oh it's beautiful", but it's that idea that um, that was like the keeper and I guess coming from where, what I've learnt about, I've always had a fascination with death gods, Hades, and etcetera etcetera and the concept of what happens. Because it's that mystery, we're living life and all of us are one day going to experience that and then that statue is like, this thing that will eventually take you. Like it will take all of us, so that, that statue is, was like an embodiment of all that ideology of all the sacrifice and then I think it just, the statue was solidified by the experience of going through that and I really need to buy a dog [laughs].⁵¹

Harry, Wellington

Volviendo brevemente al tema de las armaduras españolas, hubo un fragmento de entrevista que considero encarna de la mejor manera posible el caso de deducciones alcanzadas a partir de la experiencia de lo material, en un proceso en el que la inmersión creada por el discurso museográfico favorece la creación de una conexión empática con la cultura y sus choques.

Coming to the end of the exhibition, I was also impressed by the Spanish armour...it was just so bizarre...but great! Great to see it in the context, because suddenly you'd been immersed in this culture which was about the seasons and harvests and sacrifice and so on and then suddenly you come across this massive piece of armour with all that engraving in it and you go "whoa! That's just so foreign!" It's completely foreign and it's kind of weird because you think well culturally, I'm sort of closer to that, (but) having been immersed in the exhibition you really felt the sense of that being completely alien and so it was good that it was there because it gave you

⁵¹ Estuve parado y lo observé un rato, pero pienso que para mí la estatua era, con su hígado colgando y todo, toda la cosa, toda la estatua era algo que no creo que olvidaré nunca, y no es que fuera aterradora o algo, sí era ligeramente perturbante, pero era de cierta manera hermosa. No se si la gente va a decir instantáneamente cuando ven esta estatua "oh, es hermosa" pero es esa idea de que, um, de que es el guardián, y creo que viniendo de, de lo que yo he aprendido, siempre he tenido una fascinación con los dioses de la muerte, Hades y etcétera, y el concepto de lo que pasa, porque es un misterio. Estamos vivos y un día todos nosotros lo vamos a experimentar y esa estatua es como, esta cosa, que eventualmente te va a llevar. Que nos va a llevar a todos, así que esa estatua es, era como la encarnación de toda esa ideología del sacrificio y luego creo que la estatua se vio solidificada por la experiencia de pasar a través de eso, y realmente necesito comprar un perro (se ríe).

that feeling of understanding that it would have been quite shocking to see someone wearing something like that, and the horse's helmet as well, that was quite weird. That was actually quite awful, it was quite spooky seeing that horse's armour. And then to look in the same room to see that the armour and the feathers and the clubs that the Aztecs had and how that was just completely, yeah, so that was not going to work, was it?⁵²

Ellinor, Sydney

En otro tipo de conclusión desprendida a partir de una experiencia pasada con la materialidad, es posible darse cuenta de que los visitantes también se llegan a plantear dilemas éticos en torno a la procedencia de las piezas mostradas, lo que los lleva a establecer un posicionamiento personal ante las prácticas imperialistas del pasado.

I (discussed the exhibition) with the children, sort of trying to get them to see other layers to it, and not just that it's an object and it's old and yeah, (but also) its significance. And that it's amazing that we can see it here in Australia, that always blows me away. I also always find that really strange, because I went to the UK last year and I went to the Museum in London, and there was so much cultural material that I was just confronted with the... that people from those cultures would never necessarily ever get to see. And I always- it gives me mixed feelings about the whole industry of museums, and yeah, who gets to see them because it's very elitist really.⁵³

Debbie, Melbourne

Por último, para cerrar esta sección está la conclusión de un visitante de Melbourne, que resume el potencial de los encuentros con la materialidad para provocar que los visitantes construyan su propio conocimiento acerca de las realidades culturales discutidas en la exposición.

⁵² Al llegar al final de la exposición también me impresionó la armadura española...era tan rara...¡pero genial! Genial poder verla dentro del contexto, porque de pronto has estado inmerso en esta cultura que se trataba de las temporadas y las cosechas y el sacrificio y de pronto te encuentras con este fragmento masivo de armadura con todos esos grabados y dices "¡Wow, es tan extraño!". Es completamente extranjero, y es un poco raro, porque piensas, bueno, culturalmente yo estoy un poco más cercana de eso, (pero) habiendo estado sumergida en la exposición realmente sientes la sensación de su ser completamente extraño, por lo que fue bueno que estuviera ahí, porque te daba la sensación de entender que debe de haber sido bastante impactante ver a alguien usándolo, y el casco del caballo también, eso era muy raro. Era realmente horrible, era espeluznante ver la armadura de ese caballo. Y luego ver en el mismo cuarto la armadura y las plumas y los palos que los aztecas tenían, y como eso era completamente, sí, eso nunca iba a funcionar, ¿verdad?

⁵³ (Discutí la exposición) con mis hijos, intentando hacer que vieran otras capas en ella, no sólo que es un objeto y es viejo (sino también) su importancia. Y que es increíble que lo podamos ver aquí en Australia, eso siempre me asombra. Siempre encuentro eso verdaderamente extraño, porque fui a Reino Unido el año pasado y fui al Museo en Londres, y había tantos materiales culturales que me vi confrontada por el...que la gente de esas culturas puede que nunca llegue a verlos. Y eso siempre me deja sentimientos encontrados acerca de la industria de los museos, y sí, quién puede verlos, porque en realidad es muy elitista.

The more you look at it and compare, it doesn't happen in a moment, but there are moments when a light goes on, you say "I can see where that fits with that", but that only comes after a lot of looking. You don't get it with a cursory glance or a quick... you've got to compare over years with some things, till sometimes you say: "I see where that is." It's a personal journey, and you try to share it, but then you're not often understood.⁵⁴

Laurence, Melbourne

5.4 Las resonancias emotivas

5.4.1 Los objetos como continuidad en el tiempo

I think for me, some of those great big...the really big things, that people are sacrificed on, they make an impression on me because you get that feeling of "oh god, things happened on this object".⁵⁵

Ellinor, Sydney

A partir de esta sección, los tipos de experiencia recopilados se van volviendo cada vez más emocionales, más separados de apreciaciones de la realidad física del objeto, transitando hacia los procesos imaginarios y de evocación que se despiertan ante la combinación entre el objeto y el mundo de ideas del visitante.

El primer fenómeno que discutiré es uno para el que la cualidad de autenticidad de la pieza es fundamental. Al ser confrontados con un objeto histórico, cuyo uso se deduce por su forma o es explicitado por los textos de acompañamiento, una de las reacciones posibles es la de asombro ante la historia imaginada que ese objeto ha "presenciado". Esto, en primera instancia, remite a la continuidad del pasado al presente que poseen los cuerpos materiales y que puede pasar a formar parte de su aura y potencial evocativo (Baudrillard, 1968, Benjamin, 2003).

⁵⁴ Mientras más lo ves y comparas, no sucede en un momento, pero hay momentos en los que una luz se prende y dices "puedo ver donde esto encaja con eso", pero eso sólo viene después de mucho observar. No lo consigues con una mirada superficial o un rápido...tienes que comparar durante años con algunas cosas, hasta que a veces digas "ya veo donde va eso". Es un viaje personal, e intentas compartirlo, pero no siempre te comprenden.

⁵⁵ Creo que en lo personal, algunas de esas grandiosas...las cosas realmente grandes, en las que la gente era sacrificada, esas me causan cierta impresión, porque tienes este sentimiento de "oh dios, cosas sucedieron en este objeto".

Al verse confrontados con un objeto procedente de siglos pasados, la antigüedad opera como el factor de interés que abre el camino para una serie de evocaciones acerca de las experiencias humanas alrededor de la pieza. Algunos visitantes describen esta conciencia de la antigüedad como una textura extra, algo que le da un toque más allá de lo que observan y los hace imaginarse personajes y hechos del pasado.

I asked one of the museum people... “how much of this stuff is actually real?” and he said pretty much everything is real, and I was blown away you know, it suddenly gives it that extra feel about it when you’re walking around and you’re looking at the stuff that people have created. What I really liked about the exhibit was the fact some of the things were within touching distance [...] I know some of them said don’t touch but when it’s right in front of you you’ve got a big rock sculpture just...touching it, feeling it, thinking someone’s carved this, hundreds and hundreds of years ago, it’s really quite amazing. And for a moment you just feel quite humbled knowing that potentially someone’s life was committed to just that sculpture and making it, so I guess the energy of the exhibit was heightened so much more when my, what could have been a silly question, was answered, that everything here was real and to me that gives me so much more meaning to it.⁵⁶

Dave, Wellington

En este tipo de encuentros, el tema del sacrificio adquiere una relevancia particular, puesto que entre los objetos expuestos para ilustrar este tema estaba la piedra sacrificial, así como varios cuchillos de obsidiana y otras piezas vinculadas directamente con esta práctica cultural. De esta manera, las asociaciones empáticas que se dieron tuvieron un carácter dramático, por decir lo menos, pues la imagen de “wow, alguien uso esto alguna vez” (Rachel, Wellington) venía necesariamente acompañada de una conclusión violenta, o como mínimo dolorosa.

To see- because that was the real thing wasn’t it? [...] that’s how I took it, so you know I kind of thought “woah this is pretty heavy” that **I’m actually looking at something** that’s seen that kind of stuff so I probably thought a little bit deeper about it and it was about at that point that

⁵⁶ Le pregunté a una de las personas del museo “¿cuántas de estas cosas son reales?” y me dijo que casi todo es real, y me quedé anonadado, sabes, de pronto le da esta sensación extra a cuando estás caminando y viendo las cosas que la gente ha creado. Lo que realmente me gustó de la exposición fue el hecho de que algunas de las cosas estuvieran a distancia de contacto (...) se que algunas de ellas decían no tocar, pero cuando está justo frente a ti, tienes una gran escultura y...sólo tocarla, sentirla, pensar que alguien ha tallado esto, hace cientos y cientos de años, es realmente maravilloso. Y por un momento te sientes muy honrado, sabiendo que potenciamente la vida de alguien se dedicó a sólo esa escultura y hacerla, así que creo que la energía de la exposición se vio aumentada significativamente cuando mi, cuando lo que pudo haber sido una pregunta tonta, fue respondido, que todo aquí era real, y para mi eso me da mucho más significado a las cosas.

I thought “oh I wonder where my daughter is and has she seen this?” because you know I think you get a little protective when you are thinking and seeing things like that.⁵⁷

Nancy, Sydney

En el caso de Nancy, no queda especificado si se refería a una pieza en particular o a todo un conjunto, pero hubo otros visitantes que realizaron la reflexión específicamente frente a la pieza diseñada para sostener a los sacrificados, proporcionando el marco de referencia para una imagen que los impactó de maneras significativas.

I mentioned that stone sort of altar thing where the sacrifices took place, that was yeah, it was quite sort of, I don't really have the right language for it but I guess you know it was quite meaningful **to actually see this thing** and to think of all the lives (that) had been lost on that particular object. So yeah there were some objects that I remember more than others.⁵⁸

Yvonne, Wellington

El conocimiento a priori intensificó esta experiencia de evocación, facilitando la recreación mental de los eventos previamente leídos. Los cuchillos fueron un ejemplo de esta “confrontación” para un visitante de Wellington, quien volvió sobre el tema en tres ocasiones separadas a lo largo de la entrevista, repitiendo muchas de las imágenes y las frases con un nivel de precisión realmente interesante.

I do remember there was quite a lot of the um religious practice, especially the desire to remove the beating hearts of people on the temples, which is something I'd obviously read about but **to actually be confronted** with “and here is the knife that was used for this process” was um I thought that was not something you see everyday, thankfully [...] ⁵⁹

⁵⁷ Y ver -porque esa era la cosa real ¿verdad? (...) así es como yo la percibí, así que pensé “wow, esto es muy fuerte”, que estoy realmente viendo algo que ha visto este tipo de cosas, así que probablemente pensé de manera más profunda sobre eso, y fue en ese punto que pensé “uh me pregunto dónde estará mi hija, ¿habrá visto esto?” porque, ya sabes, creo que una se vuelve un poco protectora cuando estás pensando y viendo ese tipo de cosas.

⁵⁸ Mencioné el como altar de piedra en el que el sacrificio sucedía, eso era, um, era como, no tengo realmente el lenguaje adecuado para ello, pero creo que, sabes, era bastante significativo ver realmente esta cosa y pensar en todas las vidas (que) se perdieron sobre ese objeto en particular. Así que pues hubo algunos objetos que recuerdo más que otros.

⁵⁹ Recuerdo que había mucho de prácticas religiosas, especialmente el deseo de remover los corazones batientes de la gente en los templos, que es algo de lo que obviamente he leído, pero verme confrontado con “y aquí está el cuchillo que fue usado para ese proceso” fue algo que no ves todos los días, afortunadamente.

The things that I guess I hadn't expected to see, were the actual... I think they were made of obsidian, the knives of the priests that you know, obviously you see all these things from school and all that about the bodies being flung off the top of the pyramids but **to actually be confronted** by the actual knives that people used to do the deed was um I certainly remember that [...]⁶⁰

Here is a direct physical you know, **a real tangible object** of a culture that would happily kill thousands of people in the name of a religion and roll their bodies down the side of a temple [laughs] well there it is, so that was definitely the strongest emotional feeling response to an object.⁶¹

Geoff, Wellington

Si bien el tema del sacrificio fue una verdadera experiencia emocional para muchos de los visitantes, hubo otros que manifestaron su decepción por no haber podido encontrar más elementos que les permitieran conectar con las vidas cotidianas de la gente común de esa sociedad. Una visitante expresó el efecto de esta ausencia mediante la comparación con una exposición que previamente estuvo en el Te Papa Tongarewa.

The Pompeii exhibition they had a lot more domestic life, furniture, make up, objects of worship, objects of private worship... it was a lot more personalized... This wasn't so personalized, it was very general. Personally I enjoy a personalised perspective because **you can actually start looking at the era through the eyes of the person** once you understand this is their comb, their is their perfume bottle, this is their make-up, this is their pot, this is the chair they sat in.⁶²

Lorraine, Wellington

⁶⁰ Las cosas que creo que no esperaba ver fueron los reales...pienso que estaban hechos de obsidiana, los cuchillos de los sacerdotes que, bueno, obviamente ves todas estas cosas en la escuela, sobre los cuerpos siendo lanzados desde lo alto de la pirámide, pero el hecho de verme confrontado con los cuchillos reales que la gente usaba para hacer esto fue, um, ciertamente recuerdo eso.

⁶¹ Aquí está una directa y física, ya sabes, un objeto real y tangible de una cultura que felizmente mataba a miles de personas en el nombre de una religión, y hacía rodar sus cuerpos por el lado del templo (se ríe), pues ahí está, eso fue definitivamente el sentimiento emocional más fuerte que tuve en respuesta a un objeto.

⁶² En la exposición de Pompeya tenían mucho más sobre la vida doméstica, muebles, objetos de culto, objetos de culto privado...era mucho más personalizada...Esta no era tan personalizada, era muy general. Personalmente, yo disfruto de una perspectiva personalizada, porque puedes realmente comenzar a ver la era a través de los ojos de la persona una vez que entiendes que este es su peine, esta es su botella de perfume, este es su maquillaje, este es su cuenco, esta es la silla en la que se sentaban.

5.4.2 El visitante absorto

Esta categoría representa una excepción en términos de los criterios de teorización anclada, puesto que desde el momento mismo de estar realizando el análisis de las entrevistas tuve como referente la descripción tan precisa de la experiencia de encuentro que hizo Sandra Dudley con su caballo chino (Dudley, 2012: 4). La autora da un ejemplo valiosísimo del involucramiento sensorial y emocional con la fisicalidad de las piezas, antes aún de saber nada sobre ellas, y al leer las entrevistas encontraba tal grado de similitud que el nombre original de este código en NVivo fue “Dudley’s Horse” (el caballo de Dudley).

Más que marcar el cierre de una duda, o el aparecer de una emoción, estos encuentros abrieron una puerta de curiosidad, a la que algunos de los visitantes siguieron atendiendo aún después de dejar el museo.

El primer ejemplo de este tipo de encuentro se dio en torno a una efigie que el visitante identifica como el dios del maíz, y que en concordancia con las listas de obra podría ser Chalchiuhtlicue, diosa de la agricultura. Malcom la recuerda como una figura dedicada específicamente al maíz, y en dos ocasiones separadas de la entrevista profundiza sobre sus características físicas. Este extracto corresponde a la segunda y más amplia mención:

For some reason, the one that I end with... that I can visualize the best is the maize god. I don't know why. I remember spending a lot of time, I think, looking around, everything around that maize god in particular. I remember...I think (what struck me about it) was a lot of the intricacy of it, though, it seemed so...some of the others were quite clear, this was an image... a statue or an image of something, and this one had so much going on, I think...there was so much happening, you could see, I could still visualize the face and also I could see corn hanging from the sides. I could see like a cicada or a grasshopper on the top of the head and the body itself was, the back of the body was shaped like a basket. That had so much going on there, that I could not...I guess I was trying to interpret what exactly was the purpose of this statue. It looked like it was not just a statue, but something almost, like, I can't think of the word now...something practical? Like you could literally use it for something. It may have been used to venerate the maize god, but also it was, practical form, you could literally store something in it. That's why that one stood out for me... I can't explain why, I mean apart from what I just covered then. I think there was a lot going on in one statue.⁶³

Malcom, Melbourne

⁶³ Por alguna razón, con lo que termino, lo que puedo visualizar mejor es el dios del maíz. No sé por qué. Recuerdo haber pasado mucho tiempo, creo, viendo alrededor, todo acerca del dios del maíz en particular. Me acuerdo...creo (que lo que me impresionó más de él) fueron muchos de sus detalles intrincados. Parecía tan...algunos de los otros eran muy

Como es posible percibir, Malcom no buscó entrar en más detalles informativos acerca de la imagen que tanto lo había impresionado. Sin embargo, otros visitantes con experiencias similares sintieron el impulso de informarse in situ de todo lo que pudieran acerca del objeto que los había fascinado.

The um the kind of diorama almost of the floating gardens, they were incredible, I looked at them and then kind of read a little bit and then came back and was like “wait, this is incredible” and just like fully interpreted it properly and looked at it more. Um that was pretty new to me and really quite fascinating. I did keep coming back to maps and um artist impressions and everything of what the city looked like, you know the capital in the middle of the lake, thought that was quite a feat and quite beautiful actually. Such a strange thing! How they came up with this perfect little thing, oh and the fact that they were like rooted with willow trees, like anchored down, well these guys are genius, we could learn a lot.⁶⁴

Marcus, Wellington

Para otros, el interés despertado tras el encuentro con alguna de las formas se tradujo en la búsqueda de materiales una vez que estuvieron fuera del museo. Algunos compraron el catálogo y otros se apresuraron a consultar fuentes no especificadas durante la entrevista

The bird bowl which turned out to have been a hollowed-out version of the original sculpture which I later started reading the book which is produced with the exhibition and um still reading my way through that gradually in my tea breaks [...] I really loved the beautiful form of it and the strength and um the flow of the feathers around it.⁶⁵

Maria, Wellington

claros, y esta era una imagen...una estatua o una imagen de algo, y esta tenía tantas cosas pasando a la vez, creo...había tantas cosas pasando, podías ver, aún puedo visualizar la cara y también puedo ver el maíz colgando de los costados. Puedo ver a la cicada o al saltamontes sobre la cabeza y el cuerpo en sí mismo era, la parte de atrás del cuerpo tenía forma de canasta. Tenía tantas cosas pasando ahí, que yo no pude...supongo que estaba tratando de interpretar cuál exactamente era el propósito de esta estatua. Se veía como si no fuera sólo una estatua sino algo como, no puedo pensar en la palabra ahora... ¿algo práctico? Como si pudieras usarlo literalmente para algo. Puede haber sido usada para venerar al dios del maíz, pero también, forma práctica, podrías literalmente haber guardado algo en ella. Es por eso que esta destacó tanto para mí. No puedo explicar por qué, es decir, aparte de lo que acabo de cubrir. Pienso que había muchas cosas pasando en una sola estatua.

⁶⁴ La especie de diorama de los jardines flotantes. Eran increíbles, los ví y después leí un poco y luego regresé y estaba como de “esto es increíble” y me puse a interpretarlo propiamente y a observarlo más. Eso fue algo bastante nuevo para mí y realmente bastante fascinante. Seguí regresando a los mapas y las interpretaciones artísticas y todo acerca de cómo la ciudad se veía, ya sabes, la ciudad en medio del lago, pensé que eso era todo un logro, y muy hermoso...una cosa tan extraña. Como lograron hacer esta pequeña cosa perfecta, y el hecho de que estuvieran enraizados con sauces, como anclados, bueno, estos tipos eran unos genios, podríamos aprender bastante.

⁶⁵ El cuenco de ave, que resultó ser una versión hueca de una escultura original, lo empecé a leer en el libro que se produce con la exposición, y que sigo leyendo gradualmente en mis pausas de té (...)realmente me encantaron la forma tan bella y la fuerza y el flujo de las plumas alrededor de él.

With the chinampas, the floating garden thing I immediately went home and looked up how they actually do it. Because I thought that was just really cool. And that it would be an incredible kind of like useful skill to have if you were like a wandering kind of tribe and then you just discovered these lakes and you're like "I know what I can do here."⁶⁶

Isaac, Wellington

Este tipo de encuentros parecen ser altamente personales, trayendo al primer plano del recuento algún aspecto de la vida o contexto particular de cada visitante. Es así que las piezas que generaron una resonancia no pueden ser categorizadas con la misma facilidad que en el caso de las otras experiencias. Cada visitante nos dice algo sobre sí mismo, sobre sus intereses, orígenes y visión del mundo, cuando elige profundizar en su descripción o preferencia de alguna de las piezas.

I particularly liked, there was a big round stone sculpture of Quetzalcoatl, now I'll be bad on the names [...] The Quetzalcoatl, it's a circular or oval stone sculpture and I think it faces in the middle and then a plumed sort of snakey thing goes around the edge. I can see it in my memory, actually I don't know if I photographed that, I think I did, that has come to mind since. I think because... it must be the link with the (DH) Lawrence book which I read years ago you know, "The Plumed Serpent". You know that?⁶⁷

Paula, Sydney

En el siguiente fragmento tenemos otro ejemplo de cómo contextos personales pueden detonar la curiosidad en torno a objetos pequeños, que no han sido mencionados ni recordados por el resto de los visitantes. Una residente de Melbourne, cuyo país de origen es Sri Lanka, se detuvo una considerable cantidad de tiempo alrededor del tema de la piedra verde, el jade, que es también una fuente de orgullo para los habitantes de su país.

Other than the human sacrifices it was the rain god and then we said it's interesting that green stone and we had never, I had actually never heard of green stone but I think green stone may

⁶⁶ Con las chinampas, la cosa del jardín flotante, yo inmediatamente fui a casa y busqué cómo es que lo hacen actualmente. Porque pensé que eso estaba muy bien. Y que sería una habilidad increíblemente útil para tener si fueras algo así como un tipo trashumante de tribu y de pronto descubriras lagos y te dices "Ya sé lo que puedo hacer aquí"

⁶⁷ Me gustó particularmente, esa gran escultura redonda de Quetzalcóatl, bueno, quizás sea mala con los nombres (...) el Quetzalcóatl, es una escultura circular ovalada y creo que tiene su cara en medio y luego una cosa como serpentina emplumada que va en torno al borde. La puedo ver en mi memoria, de hecho no se si la fotografié, creo que sí, ha venido a mi mente desde entonces. Creo que porque...debe de ser el nexa con el libro de (DH) Lawrence que leí hace años, sabes, "La serpiente emplumada" ¿lo conoces?

be jade, because the statue of the rain god...actually I took a photograph of that, and it's supposed to be made of green stone and it has a greenish tint [...]

Because we have many semi precious stones in Sri Lanka, I mean we have topaz, turquoise, we have ---- and so many, crystal I mean so many things but green stone is something that we don't have, I just wondered that it's another name for green stone but then they wouldn't call it green stone ... but they didn't have anything like that, so please check it out because it's very interesting; and green stone is considered lucky, the Aztecs considered it as lucky as well, I guess because they associated it with the rain and the rain god.

Caroline, Melbourne



Vasija de Tláloc, dios de la lluvia. Fotografía: Lee Davidson, 2014

Esta siguiente visitante, por su parte describe un momento en el que quedó absorta por el objeto: tras la impresión inicial, y al tomar conciencia que los compañeros de visita no están alrededor, se permite sumergirse en la observación. Esto nos lleva al tema de la compañía durante las visitas a las exposiciones. En ocasiones los acompañantes se vuelven cómplices de la experiencia, con quienes se pueden intercambiar impresiones, a veces tan breves como una mirada o gesto con las cejas. En otras ocasiones, especialmente al tratarse de niños, la manera del encuentro con las piezas se ve alterada, pues la búsqueda personal se supedita a una que satisfaga al acompañante menor; en cierta medida, a partir de ejemplos de este tipo en el universo de los entrevistados de *Aztecs* se puede decir que se vive y se relata la exposición a través de las impresiones del otro.

Probably when I realised I had no family around was the sacrificial, the altar things, like the rocks that they bent people over to do stuff. And I thought “oh my goodness” and then I looked around, and I thought “well I’m on my own here, I wonder if the kids are looking at this” [laughs]. So I just became a little absorbed in what I was actually looking at.⁶⁸

Nancy, Sydney

Llegado el momento de analizar las reacciones ante el otro modelo en miniatura, el diorama del mercado, es necesario revisar los argumentos que califican a los dioramas y maquetas como elementos didácticos que son sólo útiles para despertar la imaginación de los niños. Si bien entre los visitantes entrevistados hubo varias menciones de que les parecía un recurso algo anticuado y dirigido a niños pequeños, los dioramas y maquetas están entre los 3 objetos más mencionados de toda la exposición. Subvalorar la capacidad comunicativa de los dioramas en tanto que piezas incurre en una especie de negación por parte de visitantes y profesionales del museo del hecho de que los seres humanos disfrutan de estímulos para la imaginación independientemente de sus edades. Es seguro afirmar que los modelos son un recurso útil y vigente en los museos porque permiten tomar conciencia material de procesos y lugares que de otra manera serían imposibles de presentar, pues fueron destruidos o no existen ya en la misma forma. Puede incluso considerarse que su capacidad expresiva es superior a la de una cédula o diagrama, puesto que su tridimensionalidad les otorga un valor particular en la esfera de experiencia de la visita. Como vemos en el siguiente ejemplo, los dioramas y maquetas pueden ser objeto de la observación detenida, y en este proceso ser valorados no sólo como una imitación de una situación, sino como piezas con valor propio.

The dioramas or whatever you want to call them were fantastic. Absolutely fantastic [...] That certainly did make an impression on me...when I was looking at it I thought “my god... how long would that have taken to create” because of the very miniature nature of every, of all the figures in there as well. It was incredibly detailed... plus the size of it. And you did actually have to look at it really closely, you know, to sort of get an overall sense of it. And it was sort of interesting with the background noise, for a real market as well.⁶⁹

Robert, Wellington

⁶⁸ Probablemente cuando me di cuenta de que no tenía a mi familia alrededor fue durante lo sacrificial, las cosas de los altares, como las rocas en las que colocaban a las personas para hacerles eso. Y pensé “dios mío” y entonces vi a mi alrededor, y pensé “bueno, soy la única aquí, me pregunto si los niños estarán viendo esto” (se ríe). Así que sólo me dejé absorber un poco por lo que estaba observando en ese momento.

⁶⁹ Los dioramas, o como sea que los quieras llamar eran fantásticos, absolutamente fantásticos (...) Eso ciertamente me causó una impresión...cuando lo estaba viéndolo pensé “dios mío, ¿cuánto tiempo habrá tomado crear esto?” porque por la misma naturaleza miniaturizada de cada, de todas las figuras presentes. Era increíblemente detallado...además su tamaño. Y de hecho tenías que mirarlo con mucho detenimiento, sabes, para tener un sentido general del conjunto. Y era bastante interesante con el ruido del fondo, de un mercado real, también”.

También es interesante volver sobre la idea de que, independientemente del trabajo curatorial y museográfico de orientar la mirada y la atención, los referentes y características de cada visitante pueden llevar la reflexión sobre la pieza a lugares inesperados. Uno de estos casos es el siguiente, en el que un visitante (el mismo del dios del maíz, por cierto) encontró una cualidad en la escultura de Mictlantecuhтли que nadie más pareció observar:

One statue that really stood out was the one that had, I think it was the god of death. You know, what stood out, ironically for me, is that he probably was the most human...most humanoid of all. All the others sometimes had, the way they were represented just seemed so different from what a human might look like, and death itself was...with the exception of what was hanging out of its chest cavity, which looked like corn or something, or, I don't know if it's...I think it might have been an organ, like a lung, or a liver. Um, yeah it's, apart from that, he was the most human-looking of all of them, I remember that.⁷⁰

Malcom, Melbourne



Mictlantecuhтли. Fotografía: Lee Davidson, 2014

⁷⁰ Una estatua que realmente destacó fue la que tenía, creo que era el dios de la muerte. Sabes, lo que destacó, irónicamente para mí, es que él era probablemente el más humano...el más humanoide de todos. Todos los otros a veces tenían, la manera en la que eran representados parecía tan diferente de como puede verse un ser humano, y la muerte misma era...con la excepción de lo que colgaba de su cavidad pectoral, que se veía como maíz o algo, o no sé si es...creo que podía haber sido un órgano, como un pulmón o un hígado. Um, sí, es, aparte de eso, él era el que más se veía como un humano, recuerdo eso.

En ocasiones, las conclusiones acerca de lo observado no llegan inmediatamente, ni son susceptibles de resolverse con la ayuda de los documentos tradicionales. Laurence, de Melbourne, se hizo preguntas acerca del proceso que se usaba para seleccionar a los que habrían de ser sacrificados en la piedra. Eric, también de Melbourne, se interesó en la naturaleza ceremonial o práctica de las armaduras de los guerreros águila y serpiente, preguntándose si esta sería una de esas civilizaciones que se enfocan más en la intimidación del enemigo que en la protección de sus guerreros. Por último, Isaac, de Wellington, sintió curiosidad sobre un aspecto bastante particular de la vida doméstica:

We were like looking at the bowls and things they had and discussing whether we thought they were actually ones which had been used or whether they were just examples so that... for the display. Um and the one which was you used- kind of a bowl thing which was used for grinding up things which had like sort of slits cut into the bottom to help grind things and discussing whether it'd be rather difficult to clean...like just getting stuff jammed in, all the little bits in the bottom, or whether you'd even bother to clean... your dishes like that I dunno...Adds to the flavor.⁷¹

Isaac, Wellington

En realidad, lo que hacen los encuentros como el de Dudley con su caballo chino, o los de nuestros visitantes con la pieza de su preferencia, es que son, como planteaban Batty, Carr, Edwards et al. (2016), 'objetos umbral': tienden puentes hacia nuevos entendimientos tanto de uno mismo como de las culturas pasadas. Independientemente de si las preguntas planteadas consiguen tener respuesta o no, el ejercicio de observación que detona la curiosidad y la imaginación es en sí mismo un involucramiento significativo, una de las experiencias iluminadoras que ofrecen los museos.

I think, the problem with exhibitions, they only open a can for you, but there's nowhere to stop. I mean ideally I'd like to get an Aztec priest of that era and sit him down and talk to him and say... There's not much writing, they were picture-oriented people, they communicated through images rather than writing and so you don't get much written from that era. Although you can read from the pictures what they're thinking...often through more or less ordinary documents about their purchasing and the way they related to each other commercially gives you an idea of the way they thought, the way they shared their things in their communities, the way they looked after disabled, you know, the way the contrast of the way they killed sacrificially those

⁷¹ Estábamos viendo los cuencos y cosas que tenían, y discutiendo si pensábamos que eran los reales que habían sido usados o si eran sólo ejemplos para que...para mostrarse. Um, y el que era usado -el como cuenco que era usado para moler cosas que tenía cortes como de ranuras en el fondo para ayudar a moles las cosas y discutiendo si no sería más bien difícil de limpiar...eso de que se queden cosas atoradas, todos los pequeños pedacitos en el fondo, o si es que en todo caso te molestarías en limpiar...tus platos así, no sé...le agrega sabor.

they weren't too happy with, uh all sorts of things, that I'd like to know more about, but you can only get so far with what's there, and then you can read more later, and research. There's no end to it.⁷²

Laurence, Melbourne

5.4.3 Emoción en el reconocimiento

It was good to see in the- well no not in the flesh, in the stone, the actual objects, that's very exciting, the real sculptures. I mean some of the things are reproductions, but the real sculptures that were left by the Aztecs, that was very very exciting.⁷³

Paula, Sydney

Por otra parte, hubo encuentros en los que los visitantes tenían ya un conocimiento previo de los objetos y de la realidad cultural de la que procedían. Esta familiaridad potencializó muchas de las experiencias, creando un tipo particular de conexión no a partir del encuentro sino del reconocimiento.

Pensemos en el caso extremo de este tipo de encuentros. Suele darse en los museos que albergan piezas reconocidas internacionalmente, como la piedra Rosetta, el busto de Nefertiti, la Mona Lisa o la Piedra del Sol. Dado que las imágenes de esas piezas existen y circulan de manera libre por el planeta conectado, hay quienes se preguntan qué exactamente desean encontrar los que realizan el trayecto hasta el museo en cuestión, para observar de manera breve y casi siempre en el contexto de aglomeraciones, una pieza que pudieron perfectamente haber explorado desde su domicilio, con ayuda de imágenes de alta definición, videos y cantidades ilimitadas de información y referencias pertinentes. La posible respuesta a esto está en el poder evocativo del encuentro, del ser testigo presencial de la existencia de un objeto que quizás ya se conocía en todos sus detalles, pero del que se sigue guardando la esperanza de encontrar algo más, ese extra de textura que sólo se puede

⁷² Creo que el problema con las exposiciones es que sólo te abren una lata, pero no hay manera de parar. Es decir, idealmente, me gustaría tener un sacerdote azteca de esa era, sentarlo y platicar con él y decir...no hay mucha escritura, eran gentes orientadas hacia las imágenes, se comunicaban a través de imágenes en vez de la escritura, así que no tienes muchos textos de esa era. Aunque puedes leer de las imágenes lo que están pensando, a menudo a través de documentos más o menos ordinarios sobre sus compras y la manera en la que se relacionaban comercialmente te da una idea de la forma en la que pensaban. La manera en la que compartían cosas en sus comunidades, la manera en la que cuidaban de los discapacitados, sabes, del contraste de la manera en la que mataban sacrificialmente a aquellos con los que no estaban muy contentos, eh, todo tipo de cosas, de las que me gustaría saber más, pero sólo puedes llegar hasta cierto punto con lo que está ahí, y luego puedes leer más después, e investigar. No hay fin para esto.

⁷³ Fue bueno ver en la -bueno, no en persona, en la piedra, los objetos reales, eso es muy emocionante, las esculturas reales. Es decir, algunas de las cosas son reproducciones, pero las esculturas reales que dejaron los aztecas, eso fue muy muy emocionante.

apreciar de manera presencial. Partiendo de los términos utilizados repetidamente en estas entrevistas, se podría decir que lo que esos visitantes buscan es la experiencia “in the flesh” (en persona).

I don't remember seeing anything that that I hadn't kind of read about, you know most of the rubber ball and the ring and the hoop that they used to put it through, the weaponry, even the gods and stuff were all familiar from stuff that I'd read but I hadn't actually seen one in the flesh so to speak.⁷⁴

Geoff, Wellington

I mean, there was much that I knew about, going into the exhibition, I knew much about how the empire was overthrown, and how the empire fell, Montezuma to Cortes, I knew the stories there. But, I guess, looking at some of the actual statues itself, that was...yeah...I knew quite a bit though, so it was just nice to see some of these things in the flesh.⁷⁵

Malcom, Melbourne

Por supuesto, el nivel de involucramiento emocional tras el reconocimiento es distinto al que podría haber con otras piezas más cercanas a sus intereses y experiencias. Por ejemplo, esta visitante compara las piezas aztecas con el encuentro de su hijo con una de las piezas icónicas del Museo Británico.

I always remember... when my older son was about twelve we went to London and he had read a lot of different things from history and we went to the British Museum and we walked in the door and right in the vestibule there was a big cabinet and inside was the Rosetta Stone. And he was just completely bowled over uh he was you know gob smacked by it actually and he was so excited that he was actually seeing the Rosetta Stone, the actual thing [laughs] not just a copy or something like that or a photograph. So I um I don't think he was quite like, with the Aztec exhibition, it was, it wasn't quite such a huge thing for him as with the Rosetta Stone but I think to actually, to actually see some of these things and think that you know they were actual real artefacts is quite um significant for them.⁷⁶

Yvonne, Wellington

⁷⁴ No recuerdo haber visto nada de lo que no hubiera leído ya, sabes, la mayoría de la bola de hule y el anillo y el aro a través del cual la ponían, el armamento, incluso los dioses y cosas así me eran todos familiares por cosas que había leído, pero no había realmente visto uno en persona, por decirlo de alguna manera.

⁷⁵ Es decir, había mucho de lo que ya sabía, cuando entré a la exposición. Sabía mucho de cómo el imperio fue derrocado, como el imperio cayó, Moctezuma a Cortés, me sabía las historias. Pero, creo, ver algunas de las estatuas realmente, eso fue...sí...sabía bastante, así que fue agradable poder ver estas cosas en persona.

⁷⁶ Siempre recuerdo...cuando mi hijo mayor tenía doce años, fuimos a Londres, y él había leído muchas cosas distintas sobre historia, y entonces fuimos al Museo Británico y entramos e inmediatamente, en el vestíbulo

Un ejemplo más, al que se le suma el poder del tacto para potenciar la evocación, es el que ofrece Laurence, al referirse a una exposición que albergó el Museo de Melbourne en 2010.

I think we went to the Titanic (exhibition) and... I mean I've been fascinated by that all of my life. And everybody is, of course...but to touch the hull of that ship; they actually had part of the hull there, of the super structure, yeah, and to put your hand on it, and to see it, and to see the lists of names of people and their ranks and their...that's always interesting to me.⁷⁷

Laurence, Melbourne

No todos los referentes vienen de lecturas o temas de cultura general. Conocer un oficio, por ejemplo, ayudó a esta visitante a percibir el interés particular en piezas que a otros visitantes les parecieron decepcionantes, por no ser tan abundantes o sofisticadas como habían imaginado que serían, o por no asemejarse como mínimo a la joyería inca.

Being a jeweler [I] was taught metalworking [...] I don't have a connection with metal whereas I do kind of paper and textiles and stuff [but] I know how hard it is, even with all the modern contraptions to create metalwork and yet they did it all those years ago, and to such precise detailing it's just incredible.⁷⁸

Gemma, Wellington

Dana, de Melbourne, quien estudió artes en su juventud, recordó haber copiado muchas de las técnicas de alfarería utilizadas en ese momento y aún en el presente en México, lo que sumó interés a su encuentro con la cerámica de la exposición. Por otro lado, aquellos con interés en la historia bélica tuvieron su encuentro emocionante al ver tanto la escultura del guerrero águila como la reproducción de vestimenta. Aunque, como ya se ha mencionado, algunos de estos aficionados echaron en falta la presencia de la contraparte, el guerrero jaguar.

había un gran gabinete y adentro estaba la piedra Rosetta, la cosa real (se ríe) no sólo una copia o algo así, o una fotografía, así que yo um, yo no creo que él estuviera tan, con la exposición azteca, era, no fue un evento tan grande para él como lo fue con la piedra Rosetta, pero pienso que realmente ver algunas de estas cosas y pensar que, sabes, que fueron artefactos reales es bastante significativo para ellos.

⁷⁷ Creo que fuimos a la (exposición del) Titanic y...es decir, he estado fascinado por eso toda mi vida. Y todo el mundo lo está, por supuesto...pero poder tocar el casco de ese barco; tenían de hecho parte del casco ahí, de la superestructura, sí, y poner tu mano en él, y verlo, y ver las listas de nombres de la gente y sus rangos y sus...eso siempre es interesante para mí.

⁷⁸ Siendo una joyera[...] me han enseñado a trabajar la metalurgia[...] No tengo una conexión con el metal, porque trabajo papel y textiles y cosas así, [pero] sé qué tan difícil es, incluso con todos los inventos modernos poder crear trabajos en metal y sin embargo lo hicieron hace todos esos años y con un detalle tan preciso, es simplemente increíble.

Otra posibilidad importante apuntada por las entrevistas es el hecho de que para experimentar esta emoción, el conocimiento previo no tiene que datar de mucho tiempo. Los dos comentarios citados a continuación son en sí un argumento a favor de la relevancia de los recursos didácticos alternos a la colección para enriquecer la experiencia material del visitante.

I found the codexes really interesting but I think if I hadn't have gone to the lecture that was about the education thing that talked especially about the Florentine codex, I wouldn't have actually had any idea what a codex was. And it only just came to me now that it wasn't really explained I don't think...Or it might have been but I didn't pick up on it. But yeah I guess that would have been pretty tricky, that idea of codexes, but that one along the back wall just that really long one was really fascinating.⁷⁹

Marcus, Wellington

When you enter the exhibit, when you see the timeline there is always two stations where you can watch movies, and they are designed by local like archeologists which were sharing a story when they found it, and how it look like in the past, so it was a very good introductory movies, both of them... and it was actually very good to do it first and then actually to touch and see the object so I felt prepared for next rooms. When I was entering next room I already know what to expect and it was actually quite nice to see things which were talked about on the display, like in this movie.⁸⁰

Sasha, Melbourne

La última manera en la que el reconocimiento llevó a una potencialización de la emoción en sala fue la de la conexión con experiencias previas en entornos culturales similares. Como cuando esta visitante percibió la semejanza entre lo que recordaba de Sudamérica y los elementos que se exponían en sala.

⁷⁹ Los códices me parecieron muy interesantes, pero creo que si no hubiera ido a la conferencia que trató de la educación y que habló especialmente del código Florentino, no hubiera tenido ni idea de lo que era un código. Y apenas se me acaba de ocurrir que ni siquiera estaba explicado, no lo creo...O pudo haberlo sido, pero no me di cuenta. Pero sí, supongo que hubiera sido muy complicado, esa idea de los códices, pero ese en la pared del fondo, el que era muy largo, fue verdaderamente fascinante.

⁸⁰ Cuando entras a la exposición y ves la línea del tiempo, hay siempre dos estaciones en las que puedes ver películas, y son diseñadas por arqueólogos locales que están compartiendo una historia de cuando lo encontraron, y cómo se veía en el pasado, y eran películas introductorias muy buenas, las dos...fue en verdad muy bueno hacer eso primero y luego de hecho tocar y ver el objeto de manera que me sentí preparado para los siguientes cuartos. Cuando estaba entrando al siguiente cuarto ya sabía que esperar y fue realmente muy agradable ver expuestas cosas de las que hablaron en esta película.

There was a lot of three steps, that stuck out for me, because when I was around South America, and looking at all the different ruins there, they spoke to me, they spoke about the three steps which were mentioned, you know, as descending in... The three stages of life, you know? heaven, hell and earth. That was, I saw that, but it was never mentioned, I don't know, was that just because it wasn't anything particular, but that reminded me of South America, and also the water farming kind of reminded me of Lake Titicaca but again, I don't know, I mean they're very different things, but that's kind of what seemed familiar to me.⁸¹

Leslie, Melbourne

5.4.4 Emociones encarnadas

Las experiencias citadas anteriormente se refieren a alguna especie de emoción que dio paso a evocaciones del tiempo pasado, reconocimiento de lo familiar o bien curiosidad por saber más. Sin embargo, algunas de las piezas y sus contextos presentaron para los visitantes un estímulo para emociones independientes de toda racionalización posterior. Compasión, miedo, tristeza e indignación son algunas de las reacciones emocionales que los visitantes recuerdan haber experimentado, especialmente en el área de la exposición que trataba los temas de sacrificio e inframundo.



Advertencia colocada antes de entrar al templo: “Sea consciente de que uno de los tesoros sagrados dentro de este templo es una máscara hecha de hueso humano”. Fotografía: Lee Davidson, 2014

⁸¹ Había muchos tríos de escalones, eso destacó para mí, porque cuando estaba en Sudamérica, y viendo todas las ruinas de allá, me hablaron, me hablaron de los tres escalones que se mencionaban, sabes, como descendiendo a...las tres etapas de la vida, ¿sabes? El cielo, el infierno y la tierra. Eso era, yo lo vi, pero nunca fue mencionado, no lo sé, quizás porque no era nada en particular, pero eso me recordó a Sudamérica, y también los cultivos acuáticos medio me recordaron al lago Titicaca, pero de nuevo, no lo sé, quiero decir, son cosas muy diferentes, pero es lo que me pareció familiar.

Una de las primeras emociones despertadas en este entorno fue incertidumbre, detonada por la expectativa generada por el templo y su pre-aviso sobre la existencia de restos humanos expuestos al interior. Natalie, de Melbourne, relata haberse detenido ante la placa de advertencia y pensado “tendría que verme afectada por esto... ¿lo estoy?”. Hubo incluso personas que, en vista de estas predisposiciones, decidieron no entrar a la sección pues no se sentían cómodas con el tema del sacrificio.

The human skull there, that particularly yeah was. At least it warned you so I knew what I was in for but I think the fact that it warned me kind of put me on edge I was like “oh man, where is it?”⁸²

Marcus, Wellington

Going into that temple, looking at the nine stages of their afterlife, and I remember being a little uneasy about it [laughs]. I remember feeling a bit uneasy, I wasn't sure what to expect when I walked in. The human head didn't bother me, but it was all the other different stages. It was a bit hard to imagine some of them so I was a bit unsure what to expect.⁸³

Dylan, Wellington

Por supuesto, esta sensación de anticipación no fue interpretada como negativa o molesta por todos los visitantes, hubo quienes disfrutaron ese momento de trastocamiento emocional, a menudo descrito en términos de efectos físicos.

Going into the underworld and having kind of a sense of dread and um just **chills up your spine** which was actually really good, it wasn't, that was a positive experience even though it was kind of like um, I guess you would say they were **dark emotions**, but I guess in that moment it was like serene and kind of eerie but it was, it was good, I enjoyed that.⁸⁴

Harry, Wellington

⁸² El cráneo humano, eso en particular fue, sí. Al menos te advertían, así que sabía a lo que me abocaba, pero creo que el hecho de que me advirtieran me puso un poco en alerta y estaba “oh, ¿dónde está?”

⁸³ Entrar en el templo, ver las nueve etapas de su más allá, y recuerdo estar un poco incómodo con eso (se ríe). Recuerdo haberme sentido incómodo, no estaba seguro de qué esperar cuando entré. La cabeza humana no me molestó, pero eran todas esas etapas diferentes. Era un poco difícil imaginar algunas de ellas, así que estaba un poco inseguro de qué esperar.

⁸⁴ Ir hacia el inframundo y sentir esta especie de miedo y **escalofríos por la columna** lo cual fue de hecho muy bueno, no era, esa fue una experiencia positiva, aun cuando pensé que eran un poco como, um, creo que podría decirse que eran emociones oscuras, pero supongo que en ese momento era sereno y un poco lúgubre, pero era, estuvo bien, lo disfruté.

I found it fairly, um **bone chilling** but I, we carried on because it gets you in, I guess you're interested and maybe it's that underneath, I guess it's that thing about we all love bad news.⁸⁵

Jill, Wellington



Máscara Cráneo. Fotografía: Michel Zabe, 2014

Una vez adentro, y especialmente en la sede de Wellington, Nueva Zelanda, se encontraron comentarios acerca de las emociones experimentadas ante la presencia de restos humanos. La pieza en cuestión, una máscara cráneo con cuchillos de obsidiana saliendo de boca y nariz, fue objeto de controversia tanto en los equipos de museos como entre los visitantes. Como paréntesis al tema emocional, es necesario recalcar que, a diferencia de la cultura mexicana, en la que la exhibición de restos humanos es práctica frecuente en los museos de arqueología, los museos y culturas originarias de Australasia se plantean cuestionamientos éticos al respecto, lo cual explica la reticencia de varios visitantes a observar esta pieza en particular⁸⁶. Una visitante de Wellington lo resumió en una frase breve: “I just don’t think that that’s something that you cart around the world...I think they belong to the people where they came from”.⁸⁷(Grace, Wellington)

⁸⁵ Lo encontré bastante, um, escalofriante, pero yo, nosotros continuamos, supongo que ya quedas interesado y quizás es eso en el fondo, supongo que es esta cosa de que a todos nos gustan las malas noticias.

⁸⁶ Para un tratamiento más a profundidad de estos temas, ver la tesis de Alice Meads (2015): *Aztecs at Our Place: Meaning-making in an international touring exhibition*, quien se basa en las mismas entrevistas para analizar procesos de creación de significado en un contexto de la diferencia y comunicación intercultural.

⁸⁷ No creo que eso sea algo que puedes llevar alrededor del mundo...pienso que deben estar con la gente de la que proceden.

Aún entre los visitantes que decidieron entrar y observaron la pieza, se pudo notar una re-humanización del objeto, que funcionó como anclaje para la reacción emocional.

Some of the things that were done with human remains, sort of “we’re gonna insert all these objects in this skull” [laughs]. You know the skull didn’t... skulls in themselves I’m like well, you know [laughs]. I used to work in a hospital, you know, around dead people ...we’ve all been round **dead people** by the time we get to a certain age, you know grandparents get to a certain age, but then going and sort of **inserting things in them** in odd angles that didn’t look natural to me that did unsettle me a bit...aesthetically that was a culture clash for me.⁸⁸

Maria, Wellington

There was the skull there...that was towards the end when we were almost finished looking, and it’s always hard to imagine that **that was a real person**, I think it was a real skull I’m pretty sure it was. And I was quite amazed how good their teeth were [laughs]. To think that that had been a real human being and they had had a life, and uh and to me it was a bit sad.⁸⁹

Dana, Melbourne



Xipe Tótec, o el señor desollado. Fotografía: Lee Davison, 2014

⁸⁸ Algunas de las cosas que le hicieron a los restos humanos, como de “vamos a insertar todas estas cosas en este cráneo” (se ríe). Sabes, el cráneo no...los cráneos en sí mismos me parecen, bueno, ya sabes (Se ríe). Solía trabajar en un hospital, cerca de gente muerta...todos hemos estado cerca de gente muerta para cuando llegamos a cierta edad, ya sabes, los abuelos llegan a cierta edad, pero luego ir e insertar cosas en ellos en ángulos extraños, eso no me pareció natural y sí me trastornó un poco...estéticamente eso fue un choque cultural para mí.

⁸⁹ Estaba el cráneo ahí, casi hacia el final cuando ya habíamos casi terminado de observar, y siempre es difícil imaginar que esa era una persona real, creo que era un cráneo verdadero, estoy bastante segura de que lo era. Y estaba muy sorprendida de su buena dentadura (Se ríe). Pensar que eso había sido un ser humano real y que había tenido una vida y uh, y para mí eso fue un poco triste.

Más allá de la máscara cráneo, otras piezas detonaron estas emociones, si bien todas relacionadas con los mismos temas del sacrificio y del inframundo. Destacaron en la conciencia de los visitantes el señor desollado y el Mictlantecuhtli:

I remember the feeling of...the overbearingness, the scariness, I suppose, of the Death God, and then all the rows of skulls and so forth behind in there. It was...I suppose very realistic and reality-based, you know, about death.⁹⁰

Morgan, Melbourne

There was kind of a little island of stuff that was quite interesting about this whole thing, this horrible little deity that we decided was the most creepy in the whole thing called the flayed lord and they described this sort of um custom of having to flay someone and then get dressed up in um in this thing for a month and the skin and it was all rather grotesque.⁹¹

Yvonne, Wellington

En el tipo de respuestas ejemplificados por Yvonne, es necesario hacer notar que los juicios estéticos estuvieron relacionados más con las prácticas descritas en los textos acompañantes que con las piezas que las representaban. Quizás las representaciones del Xipe Tótec no eran tan explícitas, pero la combinación de la lectura con la observación detallada de la pieza hacía resaltar características sutiles que evidenciaban la práctica cultural descrita en el texto, y era en ese momento en el que la emoción se detonaba.

The flayed skin... we didn't really, I didn't pick up on it the first time passing by, it was only when I came back out I was like "oh my god that guy is wearing someone's skin!" and then like you see the little floppy hands and the floppy feet and everything um so then we kind of started talking about that and I think that really just compounded the like "oh my god these people are gross, what the hell" [laughs]. Yeah that's right the flayed skin, and then I just kept picking it up everywhere, I kept seeing it in different little stuff and all the codexes and it was quite gross.⁹²

Marcus, Wellington

⁹⁰ Recuerdo la sensación de...la dominancia, el espanto, supongo, del Dios de la Muerte, y luego todas las filas de cráneos y cosas así detrás. Era...supongo que muy realista, muy basado en la realidad, sobre la muerte.

⁹¹ Había una especie de pequeña isla de cosas y eso fue muy interesante de toda esta cosa, esta pequeña deidad horrible que decidimos que era la más horripilante de todo el conjunto llamada el señor desollado, y describían esta especie de costumbre de tener que desollar a alguien y luego vestirse con um, con esta cosa por un mes y la piel y todo era bastante grotesco.

⁹² La piel desollada...realmente no nos dimos cuenta de ella la primera vez que pasamos, fue sólo cuando pasamos de regreso que me dije "¡oh dios mío ese tipo trae puesta la piel de alguien más!", y luego pues ves las pequeñas manos colgantes y los pies colgantes y todo, um, y entonces empezamos a hablar de eso y creo

En mucho menor medida, los visitantes describieron reacciones emocionales antes otro tipo de piezas. Desde los escalofríos de una visitante de Melbourne ante el mural de la escena del mercado hasta la irritación ante piezas como el altar cristiano elaborado a partir de un fragmento de escultura mexicana. En general, puede decirse que la sensación de ruptura, la apreciación de lo perdido a través de los objetos y maquetas generaron emociones de tristeza y frustración, como lo expresa esta visitante al recordar sus impresiones frente al modelo de las chinampas:

I was **very sad** actually, that their farming, their water farming was kind of, a bit, has been lost and is not so much carried out anymore because I thought that was quite beautiful, and I was...it would be nice if that was still around.⁹³

Leslie, Melbourne



Modelo del guerrero águila. Fotografía: Lee Davidson, 2014

que eso realmente integró el “dios mío, esta gente es asquerosa, qué demonios” (se ríe). Sí, exactamente, la piel desollada, y luego la seguía encontrando en todos lados, la seguía viendo en pequeñas cosas y en los códices y era verdaderamente asqueroso.

⁹³ Me entristeció mucho en realidad, que su cultivo, su cultivo acuático haya sido, un poco, se haya perdido, y ya no se realice actualmente, porque me pareció que eso era muy hermoso y yo estaba...sería lindo que eso aún existiera.

Un tipo desplazado de emoción se relacionó más bien con la empatía hacia las personas involucradas con los objetos en determinados momentos, como ante el modelo con la vestimenta del guerrero águila

The eagle warrior... it is very kind of visually impressive and I imagine like it could be **pretty intimidating** like seeing it in real life if you're in a battle or something and there's this like guy like half eagle or something.⁹⁴

Isaac, Wellington

En algunas ocasiones, los visitantes compartieron experiencias personales previas a la exposición, que en su propia explicación probablemente potenciaron la resonancia emocional con ciertos temas.

We made our way around the pyramid thing and eventually entered I found...I wasn't sure about the exhibition, the inside of the pyramid. I found it... very gloomy, very sad. And maybe I don't really like sadness because I see a lot of it in my work and stuff like that, so I didn't, I didn't feel comfortable with that.⁹⁵

Sally, Wellington

Otro ejemplo fue Marcus, quien describió su experiencia en la sección del inframundo como una confrontación que le provocó un “unsettling kind of stomach churning feeling” (tipo inquietante de sensación de revoltura de estómago), y cuya incomodidad lo llevó a apresurarse por la sección sin prestar demasiada atención a los audiovisuales, posteriormente compartió que unos días antes de su visita había tenido un deceso en su familia.

So what weekend was that? January... sorry I'm just remembering cos my grandmother passed away on the tenth...she was pretty old, but I think that was also, hadn't had a death in the family for a while so that might have contributed to it... She was either sick or had just passed away...it was a bit extreme.⁹⁶

Marcus, Wellington

⁹⁴ El guerrero águila...es bastante impresionante visualmente y me imagino que podría ser muy intimidante verlo en la vida real si estás en una batalla o algo y está este tipo que es como mitad águila o algo.

⁹⁵ Hicimos nuestra ruta alrededor de la pirámide y eventualmente entramos y me pareció...tenía mis dudas de la exposición, del interior de la pirámide. Me pareció...muy tenebrosa, muy triste. Y quizás no me gusta mucho la tristeza porque veo mucha en mi trabajo y cosas así, así que no, no me sentí cómoda con eso.

⁹⁶ Entonces ¿qué fin de semana fue ese? Enero...lo siento, estoy apenas recordando, porque mi abuela falleció el día 10...era bastante mayor, pero creo que eso fue también, no había tenido una muerte en la familia en un tiempo, así que eso pudo haber contribuido...estaba o ya muy enferma o acababa de fallecer...fue un poco extremo.

Esto nos trae de vuelta a la incertidumbre planteada con respecto a las deducciones materiales: las narraciones hechas por los visitantes describen su encuentro con los objetos y plantean una gama verdaderamente infinita de reacciones suscitadas por el mismo, y sin embargo sería aventurado suponer que es solamente la materialidad de la pieza la que ha delimitado la naturaleza de esta experiencia. Como lo mencionan Falk y Dierking (1992) y Tiina Roppola (2012) la experiencia de visita consta de una serie compleja de elementos (definidos como contextos o procesos, respectivamente) puestos en marcha durante el momento en el que las personas entran a las salas, pero cuyas ramificaciones se extienden en el tiempo tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Es necesario tener en mente que el objeto actúa en este planteamiento como un catalizador de la experiencia, permitiendo que sobre su superficie reboten expectativas, conocimientos previos, bagajes emocionales y perspectivas intelectuales que quizás no tendrían la misma vitalidad de haberse visto confrontadas tan sólo a un texto o a las imágenes de una fotografía o documental. También se reflejan en su materia la información recibida previamente en la sala, el efecto estético producido por la iluminación, la museografía y el manejo del espacio, e incluso el efecto residual del encuentro con los otros objetos dentro de la misma exposición. Sobre estas combinaciones ligeramente más complejas es que tratará el siguiente capítulo.

6. PANORÁMICA DE LAS EXPERIENCIAS MATERIALES EN *AZTECS*

En el capítulo anterior, las rememoraciones de los visitantes se agruparon en ocho categorías, con una línea divisoria ubicada en función de la aparente distancia emocional entre el narrador y lo narrado. De esta manera, la estructura general consistió en dos grandes grupos: los ‘encuentros con la materialidad’ que se viven y narran a partir de la lógica y el descubrimiento en el plano de las ideas; y las ‘resonancias emotivas’, encuentros que rebasan el contenido curatorial propuesto en la exposición y toman un carácter personal y afectivo, más cercano a la persona que percibe que a los objetos o ideas desplegados en la sala.

A manera de explicación para la drástica reorganización de estas tipologías dentro del presente capítulo, cabe recordar que el ejercicio de análisis evidenciado en el capítulo 5 se generó a partir de la teorización anclada,⁹⁷ en la que las categorías no provienen de supuestos teóricos sino que se van dibujando en función de lo que los datos señalen.

Evidentemente, la formación profesional y todo texto leído previamente juegan un papel en la orientación de la mirada clasificatoria, pero, en general, el sistema resultante no se propuso como una tipología universal, sino como una estructura autosustentada en la realidad particular de los visitantes de Australia y Nueva Zelanda a *Aztecs*. Sin embargo, considero también pertinente contrastar y deconstruir mi propuesta a la luz de las tipologías surgidas de la literatura previa sobre el tema, y de las experiencias previas de exposiciones aztecas en otros contextos, de manera que pueda alejarme de la mera descripción etnográfica para resaltar los elementos que persisten a lo largo de las épocas y espacios en los que se han conducido investigaciones similares.

Es precisamente al momento de comparar esta tipología con clasificaciones anteriores, establecidas principalmente en el texto de Latham (2013) así como en el de Pekarik, Doering y Karns (1999), que surgen una serie de correspondencias no sólo con las propuestas de estos autores, sino también a lo largo de esta frontera imaginaria establecida por la distancia emocional, lo que da la pauta para que el sistema originado en la teorización anclada se reorganice aquí de una manera más dinámica, en la que los tipos de reacciones existen dentro un continuum de intensidades donde un encuentro influye en y dialoga con los encuentros subsecuentes.

⁹⁷ Originalmente llamada “Grounded Theory”, es el método de análisis en el que las categorías de trabajo experiencia se perfilan en función de los contenidos de las entrevistas y sus temas recurrentes.

Al respecto conviene retomar a Latham cuando considera que es la suma de los estímulos lo que configura la numinosidad dentro de la sala: emociones, imaginación, sensorialidad, intelecto; todo colabora para construir el sentido de la experiencia integral de la exposición (2013:11). La emoción generada por una pieza en particular puede entonces funcionar como umbral para facilitar una percepción más profunda de la pieza o información contigua, o bien la información proveída a partir de las réplicas y reproducciones ayuda al visitante a revalorar las características de un objeto histórico que se expone de manera aislada, pero cuyo efecto está inevitablemente ligado al tono general de la conversación entre visitante, espacio y colecciones circundantes. El establecimiento inicial de una tipología constituye un ejercicio iluminador en términos de distinción de las características predominantes de los recuentos compartidos, pero para poder entender la experiencia de visita de una manera más compleja, se hace necesario reagrupar y reconsiderar, como se verá en el capítulo 6.

6.1 En carne propia

A pesar de que en el capítulo anterior, esta categoría de experiencias, denominada “emociones encarnadas” se encontraba casi al final, alineada dentro de las resonancias emotivas; en este replanteamiento quiero comenzar por ella, puesto que representa el umbral que se abre en la fracción de segundo en la que un visitante reconoce una pieza. Puede ser a partir de viajes o experiencias anteriores, o porque su imagen es parte ya del imaginario popular internacional. Puede ser que incluso no se conociera la pieza anteriormente, pero tras haberla visto en los carteles de la exposición o en los videos introductorios, una cierta expectativa comenzó a incubarse, y es así que tenemos este tipo de encuentros, en los que la primera fuente de maravilla no son las características físicas del objeto, sino el simple hecho de estar directamente ante su presencia, quizás por primera vez en sus vidas:

(The exhibition) kind of sent shivers down your spine really [laughs], it was pretty grim! ...because like I say I've got books on it anyway...And it was good to see it in the uh, really you know, like up close thing, rather than just looking in the book.⁹⁸

Sharon, Melbourne

⁹⁸ (La exposición) te daba escalofríos, la verdad (se ríe), ¡era bastante macabra! Porque, como decía, tengo libros sobre esto, de todas formas...y fue bueno verlo en el uh, realmente, sabes, el asunto del acercamiento, en vez de sólo observarlo en un libro.

Las descripciones de este tipo de experiencias existen también en la literatura consultada. Los visitantes entrevistados por Latham, por ejemplo, hablaron de su momento del encuentro con el objeto “real”, como si se tratara de una persona o ente vivo (2013:13), lo que resuena con todos aquellos que en su descripción de la experiencia de *Aztecs* hablaron de su sorpresa al poder ver las cosas “in the flesh” (en carne propia, en persona), y también en los que basaron su emoción en todo lo que imaginaban que este objeto había visto o vivido a lo largo de los siglos.

Hay en esta emoción una primera respuesta ante quienes se preguntan para qué visitar un museo si toda la información ya está disponible de manera detallada tanto en textos como videos, imágenes e incluso simulaciones digitales que cualquier persona puede manipular y observar con toda la pausa necesaria. El remanente de esta aura discutida por Benjamin, aparentemente disminuida por la ominipresencia de las reproducciones de una imagen, puede percibirse en la presencia de los objetos de museo y las reacciones de las personas ante ellos. Nunca es lo mismo ver las imágenes en un libro o video, que “verse confrontados” por la existencia material de las cosas en un tiempo y espacio determinados, compartidos, aunque sea por un momento. Puede incluso aventurarse que la reproductibilidad de la imagen opera como potenciador del aura, configurando una cierta cantidad de expectativas, un *encuadre* emotivo que hace que el visitante experimente esta sensación de reconocimiento al estar por primera vez ante un objeto que fue –por poner un ejemplo– parte de la campaña publicitaria que le motivó a ir a la exposición.

Para los visitantes entrevistados por Pekarik, Doering y Karns (1999), esto se constituyó en un tipo particular de experiencia satisfactoria, tanto en términos de expectativas como de los reportes hechos por los visitantes a posteriori. Los autores las denominan Experiencias objetuales, que implican la fascinación al encontrar la cosa auténtica, o incluso algún objeto extraño, fuera de lo común, que de otra manera no hubieran podido conocer. Para volver al ejemplo de *Aztecs*, basta observar la satisfacción expresada al encontrar las representaciones del guerrero águila, personaje de videojuegos y películas que muchos se sintieron emocionados de encontrar y reconocer.

6.2 De la experiencia estética

Si bien ésta fue una exposición de tipo histórico-cultural, las características físicas de las piezas movieron a algunos visitantes a observarlas en primera instancia como piezas artísticas, valorando detalles de su manufactura, dimensiones, texturas, colores y otros elementos que nos recuerdan más a la convención expositiva del “arte primitivo” referida más extensamente en los comentarios sobre la exposición de 2002 en la Royal Academy of the Arts, en Londres. Los objetos mencionados por

los entrevistados de *Aztecs* fueron por lo general piezas que destacaban por su belleza, o por la unicidad de sus rasgos.

El que los visitantes salgan de una exposición habiendo experimentado principalmente gusto o disgusto por las cualidades estéticas de la colección no suele ser una prioridad curatorial; incluso muchos visitantes intentaron en su discurso demostrar que tuvieron un involucramiento más relevante que el simplemente apreciar la belleza de las piezas:

I did find it very interesting. I didn't just breeze through and look at the sculptures and say "oh those are nice they're really old".⁹⁹

Heather, Wellington

Sin embargo, existen autores que han propuesto que la apreciación estética constituye un primer y valioso paso para abrir la vía a interacciones más profundas con los componentes más abstractos de una cultura (Greenblatt, 1991; Dudley, 2012 y 2013), de manera que incluso si el visitante se aboca a observar las características materiales de una pieza, puentes de empatía y comunicación se pueden abrir, tan sólo a partir de la información sensorial proveída por el objeto y el sentimiento de asombro que, en términos de Greenblatt, no debería de desterrarse completamente del museo, aún en una época en la que la interpretación y el aprendizaje han tomado el monopolio de lo que constituye una experiencia relevante en el museo. En un paso más allá en esta misma línea, Laurajane Smith (2014: 126) argumenta a favor de la vinculación superficial de los visitantes con las colecciones, proponiendo que existe un trasfondo cultural y político en la aparente superficialidad de la apreciación de los objetos en sala, y que una vinculación profunda y emotiva no lleva necesariamente a desarrollar un enfoque crítico ante alguno de los temas expuestos. Dicho de otra manera, puede que las apreciaciones de algunas piezas sean calificadas de banalidades, pero, como propone Agamben (2006), hay un potencial en lo banal y lo profano para revertir la solemnidad de los acercamientos entre individuos, objetos e historias, estableciendo en su lugar lazos empáticos desde la curiosidad por detalles en apariencia insignificantes.

Volveré en este capítulo a algunas de las citas de visitantes previamente mostradas en el capítulo 5, pues considero necesario visibilizarlas de nuevo, de manera que sus contenidos puedan funcionar ya no sólo como "evidencias" de mis categorías, sino como respuestas particulares a los planteamientos teóricos, así como para poder releerlas en compañía de narraciones que originalmente fueron

⁹⁹ De hecho me pareció muy interesante. No fue tan sólo pasar por ahí y ver las esculturas y decir "oh, esos son lindos, son muy antiguos".

categorizadas en un apartado diferente, pero que a la luz de las lecturas y análisis, se evidencian como parte de un mismo fenómeno fluido.

We were like looking at the bowls and things they had... And the one which was you used-kind of a bowl thing which was used for grinding up things which had like sort of um slits cut into the bottom to help grind things and you know, (we were) discussing whether it'd be rather difficult to clean... like you know just getting stuff jammed in all the little bits in the bottom or whether you'd even bother to clean... your dishes like that.¹⁰⁰

Isaac, Wellington

Greenblatt también menciona un efecto particularmente profano del asombro que se pudo constatar en las narraciones de los visitantes de *Aztecs*: el deseo de posesión de aquello que se ha admirado.

I also liked the pottery or the earthenware they had as well...I remember saying to my mom, 'I really like the shape of that bowl'...just esthetically that was something nice... and I thought: 'oh! you know I'd really love to find a bowl like that'.¹⁰¹

Dina, Melbourne

Some of the carvings that were made out of...now honestly I don't know whether it was granite or some other rock...My wife was with me at the time and she said 'oh that would, that would look nice out the front of our place'.¹⁰²

Reece, Melbourne

There were a couple that I can remember saying "I'd like to take those home!" [laughs] One was the big piece that was part of a wall that had been at the college where the elite children went for their education. And it's a great, tall piece, free-standing and very sculptural. I just loved that. So

¹⁰⁰ Estábamos viendo los cuencos y las cosas que tenían...y la que usaban para-una especie de cuenco que usaban para moler las cosas, que tenía como hendiduras en el fondo para ayudar a moler las cosas, sabes, (y estábamos) discutiendo si no sería más bien complicado de limpiar...sabes, se quedarían las cosas atoradas en las líneas del fondo, y si realmente uno se debería de molestar en limpiar ese tipo de platos.

¹⁰¹ También me gustaron la cosas de cerámica que tenían...recuerdo haberle dicho a mi mamá 'realmente me gusta la forma de ese cuenco'...estéticamente era algo muy agradable...y pensé 'oh, sabes, realmente me gustaría poder encontrar un cuenco como ese'.

¹⁰² Algunas de las tallas que estaban hechas de...bueno, honestamente no se si era granito o alguna otra piedra...Mi esposa estaba conmigo en ese momento y me dijo 'oh, eso se vería bien en el frente de nuestra casa'.

I thought, yes, it wouldn't slip into the pocket, but that would be nice.¹⁰³

Whitney, Melbourne

Este deseo de posesión constituye una de las grandes paradojas del despliegue museográfico. Por un lado, se presenta a las piezas como algo diferente del mundo cotidiano, alejadas debido a su aura artística e histórica, y protegidas por la misión conservadora del museo. Por el otro, tanto el mobiliario como la iluminación museográfica obedecen a la directiva de hacer destacar sus cualidades materiales de acuerdo con el discurso curatorial, y en este empeño la presentación de las colecciones se asemeja a la de una boutique. Greenblatt resume la contradicción asegurando que los “museos modernos en efecto evocan y evacúan simultáneamente el sueño de la posesión” (íbid: 49). En este sentido, los visitantes entrevistados en Australia y Nueva Zelanda en 2014 no difieren de los visitantes evaluados por Pekarik, Doering y Karns en Estados Unidos en los años noventas, para los que se creó una subcategoría dentro de las Experiencias objetuales denominada “pensar cómo sería poseer este tipo de cosas” (1999:157).

Dado el paradigma de consumo de nuestro tiempo, este deseo de posesión se ve encauzado por algunos museos hacia las tiendas albergadas en su mismo edificio, en las que se ofrecen réplicas o versiones actualizadas de algunas de las piezas expuestas. En el caso de *Aztecs*, la parquedad de la tienda parece haber decepcionado a algunos visitantes con esta inclinación, como se pudo ver en el capítulo 5.

Como ya se ha dicho, la mera apreciación de la belleza o particularidad de un objeto posee en sí el potencial de evolucionar a una observación más intrincada, a un placer estético que mueve al visitante a preguntarse cosas sobre ese objeto que examina. Es en este punto que se encuentra la correspondencia entre la clasificación de “objetos como piezas de arte” y “el visitante absorto”.

Puede decirse que este momento de observación intensa constituye un paso más allá de la apreciación estética de las cualidades materiales de la pieza, acercándose más a la definición de asombro establecida por Greenblatt (1991) o a la fascinación evocadora descrita por Dudley en su encuentro con el caballo chino (2012) o incluso a la experiencia numinosa estudiada por Latham (2013). Los visitantes de *Aztecs* describieron varios momentos de este tipo, en los que se sintieron absortos por

¹⁰³ Hubo un par frente a las que puedo recordar haber dicho “¡Me gustaría llevármelos a casa!” (se ríe). Uno era una gran pieza que era parte de un muro, que había estado en la escuela a donde asistían los hijos de la élite. Y es una pieza alta, estupenda, se sostiene por sí misma y es muy escultural. Me encantó esa pieza. Así que pensé “sí, no cabría en mi bolsillo, pero estaría muy bien”.

alguna pieza en particular, que llamó su atención por sus detalles físicos (como el dios del maíz, el señor del inframundo o la representación de Quetzalcóatl), su naturaleza inaudita (el modelo de las chinampas o los códices), o sus materiales constituyentes (la piedra verde). En términos de tipologías preexistentes, estas reacciones vuelven a remitir a Pekarik et al., quienes en *Experiencias objetuales* detectaron un tipo de recuento que denominaron “verse conmovidos por la belleza” (1999:157).

Destacó de estos encuentros el hecho de que muchos visitantes consideraran que necesitaban saber mucho más sobre la pieza en cuestión, lo que los movió a buscar todas las referencias e información en sala, e incluso a adquirir el catálogo de la exposición u otros materiales bibliográficos sobre los aztecas para consultarlo en los días posteriores. De esta manera, se confirma la aseveración de los autores consultados, con respecto al potencial de la apreciación estética como puerta de entrada a una vinculación más intensa, en la que el visitante parte de un punto de interés en la superficie del objeto, siguiendo una ruta que lo puede llevar al descubrimiento de temas o nociones culturales mucho más abstractas.

6.3 Comparaciones y vistas de conjunto

Refiriendo de nuevo a la aseveración acerca de la importancia de la suma de los elementos para la generación de un impacto integral, resulta interesante combinar a dos de las categorías iniciales, ambas ubicadas dentro de los encuentros materiales: “apreciación como conjunto” y “comprensión a partir de la comparación”.

En la primera categoría se agruparon las narraciones de los visitantes que se referían a una emoción o efecto provocado no a partir de una pieza en particular, sino de un conjunto, o bien de la repetición de elementos a lo largo de la exposición. Esto significa que los visitantes, además de observar a los objetos como entes singulares, hicieron uso también de un foco ampliado hacia el entorno, de manera que el tan citado encuentro sucedido en su visita pudo suceder no entre sujeto y objeto, sino entre sujeto y paisaje, compuesto de ideas materializadas a través de la coexistencia de varios cuerpos en el entorno expositivo.

Un autor que ha contemplado esta posibilidad es Peter Bjerregaard, quien en su texto “Armando la chispa de la vida” (2016) aboga por la disolución del objeto en términos de percepción singular, con el objetivo de permitir la manifestación de la fuerza de vida trascendental que lo habita, y que no puede manifestarse plenamente a menos que se trastocan sus maneras tradicionales de presentación a partir de ordenamientos funcionales o simbólicos (íbid: 229).

En términos llanos, esta propuesta de Bjerregaard nos devuelve al cuestionamiento sobre la capacidad expresiva de los objetos, ubicándose en un sitio muy similar al de Sandra Dudley: el exceso de información fáctica sobre los objetos, la inquietud por ubicarlos de manera precisa dentro de un orden de las cosas, todos los ejercicios para proveer a las piezas de un contexto informativo, le roban al objeto en sí su capacidad expresiva. Vemos aquí una clara confirmación de los ideales estéticos de Fernando Gamboa, quien a mediados del siglo XX buscó en sus exposiciones eliminar al máximo los distractores, y echar mano de todas las herramientas museográficas para provocar una experiencia estética-sensorial en los visitantes (Torres, 2015: 182).

Como alternativa, Bjerregaard plantea dos modelos de ensamblado de las colecciones: por tipologías y por series evolutivas, argumentando que es el efecto del conjunto el que resulta iluminador, pues en su convivencia despiertan en el visitante asociaciones que ni siquiera la intención curatorial puede llegar a prever (íbid: 231). En estos ordenamientos, se busca favorecer el potencial comunicativo de los objetos, si bien de una manera tangencial al objetivo educativo de comunicar una historia, o facilitar una comprensión. Se trata más bien de lograr un efecto estético y una interpretación muy subjetiva de los conjuntos materiales. Al mimetizarse en una serie, el objeto particular pierde su protagonismo, y es entonces la repetición, la línea de similitudes, la que crea el impacto significativo.

I remember being very impressed by the...there were a lot of sculptures obviously in the exhibition and over time they all sort of blur into each other but I do remember I did like the explanations that came with each sculpture explaining what they were and how they related to the broader themes that the um, were trying to be conveyed through the exhibition.¹⁰⁴

Heather, Wellington

I remember um their styles, like um the visual styles, with the corners and the patterns and things like that...there were a lot of gods that didn't really look very different from other gods, um little statuettes and things like that, there was little context provided about- or little explanation of the individual objects, I think maybe that's why they didn't stand out so much, but I remember sort of more of an impression of a stylistic influence rather than a particular object.¹⁰⁵

Jean, Sydney

¹⁰⁴ Recuerdo haber estado muy impresionada por el...había muchas esculturas obviamente en la exposición, y con el tiempo como que se difuminan entre sí, pero recuerdo que sí me gustaron las explicaciones que venían con cada una explicando lo que eran y cómo se relacionaban con los temas más amplios que estaban intentando comunicarse a través de la exposición.

¹⁰⁵ Recuerdo sus estilos, sus estilos visuales, con las esquinas y los patrones y cosas así...había muchos dioses que no se veían muy diferentes de los otros dioses, estatuillas y cosas así, se proveía de poco contexto o muy poca explicación de los objetos individuales, creo que es por eso que no destacaron mucho, pero recuerdo más como más una impresión de una influencia estilística que un objeto particular.

Como se vió en el capítulo 4, la manipulación de objetos como evidencias selectivas para apoyar una cierta narrativa histórica o cultural es una estrategia comunicativa de uso general en los museos. Lo que Bjerregaard propone, sumado a las memorias narradas por algunos visitantes, nos permite suponer que existe una manera alternativa de aprovechar la materialidad de las piezas, su presencia combinada con la de los elementos circundantes; de manera que al eliminar la búsqueda de prominencia del objeto como elemento aislado se le permite al conjunto expresar potencialidades y temas que trascienden a la simple suma de las piezas singulares.

Una vez establecida esta posibilidad, conviene observar que en ocasiones los conjuntos de objetos se conformaban tanto por las piezas presentes como por aquellas evocadas meramente a través de la memoria. Esto es, que muchas veces, al intentar dotar de sentido algo de lo que se encontraba en la exposición, los visitantes echaban mano de sus referentes personales: viajes previos, objetos familiares, exposiciones similares, etc. Esta vía de construcción de significado se clasificó en *Aztecs* como “comprensión a partir de la comparación”, y visibiliza la importancia de tomar en cuenta el lugar a partir del cual los visitantes llevan a cabo una asimilación personal de los elementos de la exposición. Aún si las piezas pertenecen a un contexto cultural distanciado tanto en términos cronológicos como geográficos, la necesidad humana de establecer símiles con aquello que nos es más familiar llevó a los entrevistados a realizar operaciones lógicas en las que las piezas aztecas se ubicaban dentro de una serie poblada por elementos de la cultura romana, maorí, filipina e incluso por las subculturas laborales o contemporáneas a las que los entrevistados dijeron pertenecer.

En términos de experiencia de lo material, lo mismo que con la recepción del discurso histórico, no existe tal cosa como una *tabula rasa* en la memoria e imaginación de los visitantes, quienes echaron mano de sus viajes previos, de culturas familiares o incluso de sus aprendizajes escolares para intentar hacer sentido de los objetos y prácticas que estaban descubriendo durante su visita. Esto encuentra su reflejo en las tipologías establecidas por los autores revisados. En primer lugar, se corresponde con las “conexiones más grandes que uno mismo”, tema destacado dentro del análisis de experiencias numinosas desarrollado por Kiersten Latham (2013). En él, los visitantes se sentían conectados no sólo a los individuos del pasado representado por las piezas, sino también a los de su pasado familiar y a todos los referentes de su identidad que afloraban de manera más o menos espontánea en el momento de realizar las observaciones. Si, por otro lado, se siguiera la clasificación del trabajo de Pekarik, Doering y Karns sobre experiencias satisfactorias, parte de las reacciones habría podido clasificarse como “continuación de mi desarrollo profesional”, especialmente aquellas en las que los visitantes destacaban cómo su profesión les permitía apreciar de manera diferente ciertos aspectos de la técnica y valoración de las colecciones aztecas. Otra parte hubiera coincidido más con las experiencias introspectivas, específicamente aquellas en las que los visitantes se ven

envueltos en recuerdos y evocaciones de su infancia, memorias del pasado, y de otras culturas consideradas igualmente “exóticas” que la azteca.

6.4 Lecturas y deducciones históricas

Si bien a lo largo de este trabajo he intentado hacer clara mi adhesión a la idea de que las experiencias estéticas y los encuentros con lo material constituyen un fin para la experiencia museológica por sí mismos (lo que Zavala describiría como las dimensiones rituales y lúdicas de la experiencia museográfica), es innegable la prevalencia de la tradicional función informativa que exposiciones históricas como *Aztecs* cumplen; especialmente considerando su rol dentro del sistema de diplomacia cultural de las exposiciones internacionales. Independientemente de las experiencias personales de los visitantes, existen intenciones curatoriales (y políticas) que se ven cumplidas cuando los habitantes de un país lejano comprenden de mejor manera a una cultura que se presenta como la antecesora directa de quienes realizan la narración. Justamente, los recuentos citados en esta sección confirman el papel activo de las colecciones en esta misión diplomática y educativa.

El papel que la materialidad juega en el esfuerzo comunicativo se ha visto subestimado, relegándose detrás de las cédulas de objeto y de sala, en quienes se ha concentrado la responsabilidad de transmitir información y perspectivas sobre las culturas pasadas y sus evidencias materiales. Sin embargo, las experiencias narradas en las entrevistas nos cuentan una historia sumamente interesante acerca de los momentos en los que la observación detenida de las características de una pieza puede, en sí misma, constituirse en un detonante de descubrimientos por cuenta propia. En el capítulo 5, se describe cómo los visitantes comprendieron la ventaja militar de los españoles al observar la coraza y armamentos de sus soldados; percibieron la dificultad y simbolismo del juego de pelota al acercarse a la réplica de la bola de hule y los aros por los que debía de pasar; y encontraron evidencias de la continuidad cultural azteca en los símbolos del Estado mexicano actual. También pudieron formarse una idea clara del espacio vivido de Tenochtitlán, gracias a las maquetas del mercado y las chinampas.

A través de estos ejemplos, una constante se hace clara: la prevalencia de las réplicas, dioramas y modelos a escala en las reminiscencias de este tipo de experiencia. Estos recursos museográficos, si bien no comparten el encanto y aura de las piezas arqueológicas, pudieron constituirse como objetos valiosos en términos de la experiencia museológica, puesto que gracias a ellos los visitantes pudieron acceder a una conciencia espacial de la cultura:

I remember a few dioramas and things like that...I actually thought they were quite good because I guess **traditionally museum layouts you don't get any sort of really spatial awareness**; you get "here's Artefact A" and you get no context really. But to have a few little dioramas you know like how the market might have worked and that sort of thing, I thought was quite good.¹⁰⁶

Geoff, Wellington

De acuerdo con María Olvido Moreno (2001), el valor de una reproducción está no sólo en sustituir o representar a un original ausente, sino en ampliar las posibilidades de lo material: aumentar aquello demasiado pequeño o disminuir aquello demasiado grande para permitir su apreciación más completa, representar de manera accesible aquello en apariencia muy complejo, o incluso promover experiencias más directas con los objetos, mismas que por motivos de conservación sería imposible llevar a cabo con los originales. Ciertamente es que Moreno advierte no confundir las funciones de las reproducciones con aquellas de las maquetas, dioramas y escenografías, pero para el caso particular de esta exposición, se hace necesario reagrupar a todos estos elementos en una sola categoría, pues tanto dioramas como réplicas coinciden en su efecto autoexplicativo, a juzgar por la manera en la que su presencia en la sala pudo transmitir contenidos y fomentar deducciones personales acerca de la cultura azteca:

Being in front of the pyramid, I think it's supposed to make you feel the enormity of it all and I think it actually does do that for you, kind of standing in front of it and reading a little bit about how the people were never actually allowed into the temple and I kind of felt this association as an outsider or not ever being able to be a part of that, and it made me wonder if not only the sacrifice that the people did was for religious belief but also just being able to experience this level that they're not ever able to be a part of.¹⁰⁷

Natalie, Melbourne

¹⁰⁶ Recuerdo algunos dioramas y cosas así...de hecho pensé que eran muy buenos porque tradicionalmente la disposición de los museos no te da ningún tipo de conciencia espacial; te muestran "aquí está el artefacto A", y no te dan ningún contexto. Pero tener algunos pequeños dioramas, ya sabes como pudo haber funcionado el mercado y ese tipo de cosas, me pareció muy bueno.

¹⁰⁷ Estar frente a la pirámide, creo que es para hacerte sentir la enormidad de todo aquello, y creo que en realidad sí logra ese efecto, pararte frente a ella y leer un poco acerca de cómo a la gente no se le permitía entrar al templo, yo sentí esta asociación como si fuera un intruso, como si no pudiera formar parte de todo eso, y me hizo preguntarme si el sacrificio que la gente realizaba no sólo era por creencia religiosa, sino también sólo para poder ser capaz de experimentar este nivel del que de otra manera no podrían formar parte.

Si bien muchos de los gestos llevados a cabo en las salas de museo tienen como objetivo que los visitantes comprendan alguna perspectiva o se familiaricen con cierto tipo de información, podríamos atrevernos a asegurar que la fuente de estas ampliaciones del conocimiento determina en gran medida la satisfacción experimentada por el visitante al concretarlo. Dicho de otro modo, no es lo mismo conocer algo leyendo o viendo un audiovisual que constatándolo en la forma, textura o dimensiones de un objeto que se observa directamente. En este sentido, las deducciones materiales poseen un importante potencial dentro de la experiencia de visita, puesto que son descubrimientos que cada persona hace en su propio ritmo y a través de observaciones que se asumen como no guiadas por el discurso curatorial. Las conclusiones alcanzadas a partir de la observación de ciertas características de una pieza, o incluso de su manipulación, se anclan en la experiencia del cuerpo en el espacio, y por lo tanto involucran más intensamente al visitante y sus capacidades lógicas. Para algunos visitantes, siempre dará una satisfacción mayor llegar por sí mismos a una conclusión, deducir en lo observado las respuestas a las preguntas propias, en comparación con la satisfacción que pueden obtener de simplemente recibir las explicaciones y conclusiones de los otros.

Siguiendo con la relación entre experiencia y satisfacción, Pekarik, Doering y Karns asignan una categoría propia para todas las instancias en las que los visitantes vieron estimulada su capacidad intelectual de interpretación y deducción (1999: 157): Experiencias cognitivas. En su estudio de los visitantes de los museos del Smithsonian, éstas constituyeron las experiencias más anticipadas por los visitantes, si bien tuvieron un porcentaje relativamente bajo de reporte al momento de salir de ciertos espacios expositivos, lo que fue relacionado por los autores con el hecho de que diferentes perfiles de visitantes establecen ciertas expectativas de acuerdo a la naturaleza del museo que están por visitar. Al ser *Aztecs* una exposición de tipo histórico y cultural, albergada en museos con perfiles enciclopédicos, los visitantes pudieron haber tenido firmes expectativas de aprender o descubrir aspectos nuevos sobre una cultura ajena. Lo que destaca, sin embargo, son los descubrimientos inesperados, más relacionados con el sentido de las acciones del pasado y el efecto que ciertas estructuras como el templo o el juego de pelota pudieron haber tenido en los mexicas de su época. Empatía por la vía del razonamiento.

6.5 El tiempo como paisaje emotivo

Nos desplazamos a partir de este punto hacia un territorio distinto en términos de experiencia museológica, pues el factor definitorio de este tipo de recuentos no es el contenido histórico al que refiere el objeto, sino los procesos de evocación que se detonan en el visitante ante la pieza, e incluso la experimentación de sensaciones a un nivel fisiológico, como si fuera el cuerpo quien respondiera

al estímulo de visión e imaginación combinadas. En este caso en particular, la evocación comienza con la maravilla experimentada al darse cuenta de la antigüedad del objeto, y con todo aquello a lo que esto refiere: las vidas pasadas que se vincularon con él, los procesos históricos que pudo haber atestiguado, los cúmulos de tiempo que, al menos en la imaginación del visitante, se hacen presentes en la superficie y características del objeto.

En este tipo de valoración del encuentro entre el visitante y el objeto antiguo entran en juego tanto la pátina física dejada en la pieza por el paso del tiempo como una pátina experiencial, manifestada vívidamente en la imaginación del visitante al evocar escenas, individuos y emociones experimentadas en torno a la misma pieza que ahora observa en sala, maravillándose incluso del hecho de que, a pesar de la fragilidad de sus materiales, haya logrado sobrevivir el paso del tiempo (Velázquez, 2015: 150) Como se vio en el capítulo cinco, los entrevistados echaron mano de ciertas frases y palabras muy elocuentes para describir la naturaleza de este impacto: Conocer la antigüedad de las piezas le otorgó a la exposición una valoración adicional, descrita como *that extra feel* (esa sensación extra), o *the energy of the exhibit was heightened* (la energía de la exposición se vio elevada); un proceso de aumento de la fuerza o potencial que inevitablemente recuerda la noción de *affect* de Deleuze.

Por otra parte, la asociación del objeto con vidas humanas del pasado detonó una especie de empatía desplazada, pues la percepción de lo material se veía modificada cuando los visitantes imaginaban a estos otros ausentes y el efecto que su trabajo en el pasado tuvo en la materia presente: *thinking someone carved this* (pensar que alguien talló esto), o sintiendo una especie de humildad al saber que la vida de alguien fue potencialmente dedicada a tallar esta escultura (*quite humbled knowing that potentially someone's life was committed to just that sculpture*), o que cierto objeto formó parte de una cotidianidad ya perdida: *wow, someone used that once* (wow, alguien usó eso alguna vez). La materialidad se convierte en este caso en el medio a través del cual los cuerpos de épocas distantes entran en contacto; de ahí la necesidad de tocar las piezas experimentada desde hace siglos por los visitantes de museos: es una reacción casi física de búsqueda de contacto con la huella humana del pasado (Classen y Howes, 2006: 202). En el estudio de Velázquez, los visitantes percibían a los museos de historia como lugares en donde el pasado se vuelve inmersivo, sensorial, palpable (2015: 149). Aún si este contacto físico no se concreta, la sensación de *estar en presencia de* tiene por sí misma una fuerza que se experimenta corporal y emocionalmente.

Como era de esperarse, los objetos relacionados con la cultura sacrificial despertaron su propia versión de este impacto empático, pues movieron a los visitantes a pensar en *all the lives lost on that particular object* (todas las vidas perdidas en ese objeto en particular), o simplemente a la realización

de que *things happened on this object* (pasaron cosas sobre este objeto). A pesar de ser materia inerte, se asignaba a estos objetos una cualidad de testigos oculares del tiempo pasado, lo que daba al encuentro una cierta aura de fascinación: *I'm actually looking at something that's seen that kind of stuff* (estoy realmente viendo algo que ha visto este tipo de cosas).

Todo esto sigue refiriendo a las definiciones de *affection* y *affect* desarrolladas por Gilles Deleuze y citadas en el tercer capítulo, así como al poder psicológico contenido en el objeto antiguo, que opera a la vez como presencia continuada y símbolo del tiempo transcurrido (Baudrillard, 1968). Existe un potencial en la materialidad para provocar emociones de una manera más inmediata y directa que las recreaciones o las imágenes creadas mediante el discurso en los textos de sala. Este efecto crece si es que el objeto apela a una historia compartida, o si puede resonar con esas historias, preconcepciones o expectativas que los visitantes traen consigo al momento de entrar a la exposición (Watson, 2015: 292).

Por otro lado, la categoría de Emociones encarnadas no basaba su asombro directamente en la antigüedad de los objetos, o en su capacidad de representar la continuidad de los hechos en el tiempo, sino en la empatía imaginada con respecto al sufrimiento de los otros. Los visitantes hablaron de incomodidad, tristeza, angustia e incertidumbre; emociones que llegaban a manifestarse de una manera fisiológica, con numerosas descripciones de escalofríos, estómago revuelto o incluso ascos (*that made me feel a bit gross*), en un efecto que por sí mismo merece estudiarse más a profundidad y que algunos autores denominan como “empatía afectiva” (Hawes y Dadds, 2012 en Watson, 2015: 290).

Al respecto de estas reacciones, Kiersten Latham asegura que no son un efecto universalmente experimentado por todos los visitantes, sino que se da mayormente en aquellos que en su texto se definen como “*numen-seeking types*” (buscadores de lo numinoso, de lo místicamente inspirador): personas que acuden a los museos con la intención preestablecida de encontrarse con algo sublime o especial (2013: 5). En efecto, dentro de los visitantes entrevistados existieron aquellos que se involucraron de manera más intensa con los temas y objetos de las colecciones, y esta intensidad se correspondía directamente con sus oficios o aficiones personales, mencionados en puntos previos de la entrevista.

Dentro de los temas detectados por Latham, podemos encontrar una correspondencia con *Object link* (nexo objetual), especialmente en lo que se refiere al poder de la fisicalidad del objeto para establecer un nexo con el pasado que lo encumbra más como testigo y contenedor del tiempo que como materia inerte proveniente de una época determinada. Unos pasos más allá, el tema de Sentirse transportados coincide con muchas de las reacciones experimentada por los visitantes bajo Emociones encarnadas,

especialmente en lo que respecta a las repercusiones físicas de las emociones sentidas. El cuarto tema, conexiones más grandes que uno mismo, también podría tomar elementos de estas dos categorías creadas para *Aztecs*, sobre todo en torno a la “empatía imaginativa” (íbid: 11) que los participantes establecen con las personas asociadas a los objetos que observaban. Esto, nos dice Latham, vuelve al acto de observar un proceso verdaderamente activo, en el que los visitantes conjuran a partir de la presencia todo un mundo y personajes imaginados.

Queda por confirmarse si el planteamiento curatorial de *Aztecs* buscó activamente provocar esta trama de emociones y reacciones empáticas ante dichas piezas, o si se trató en este caso de una manifestación del ‘espacio de la representación’ mencionado por Foucault: el margen que queda entre las cosas y las palabras usadas para describirlas, en el que cabe la posibilidad de que los visitantes ejerzan una interpretación alternativa a la historia total que las exposiciones modernas presentan en términos incuestionables.

A respecto, Wood y Latham (2013) mencionan como, en el esfuerzo de proveer de la información material o histórica de los objetos expuestos, muchas veces se deja atrás la conexión emocional que es posible establecer con ellos, y abogan por su integración dentro de una gama ampliada de estrategias para favorecer la unión entre personas y objetos. Existen, sin embargo, algunas razones para que los aspectos emocionales de la visita sean tratados con cierto cuidado, sin obviarse pero, preferentemente, sin hacerlos el elemento central de la exposición. Están, por ejemplo, el hecho de que la exactitud histórica de algunos de los razonamientos que las detonan está en entredicho, además de la posibilidad real de que una emoción tan intensamente sentida llegue a bloquear en el visitante la apertura hacia ideas o percepciones nuevas acerca de un pueblo, lo cual cancelaría la función diplomática y educativa de una exposición como *Aztecs*. Otros autores, como Laurajane Smith (2014), defienden el estudio de lo emocional, y de los museos como espacios en donde la gente va a sentir, a experimentar algo, si bien plantean a las experiencias emocionales como el mero portal para la construcción del significado -en su caso, con respecto al patrimonio- que es, para muchos, la verdadera prioridad del trabajo museal. Existen, por supuesto, ejemplos dentro de *Aztecs* que contradicen esta perspectiva, puesto que en ocasiones la emoción intensamente sentida no llevó a ningún aprendizaje, pero se constituyó como experiencia relevante para los entrevistados, recordada incluso mucho tiempo después de realizada la visita. Desafortunadamente, este trabajo no alcanza a cubrir las entrevistas de seguimiento realizadas a los seis meses del paso por la exposición, en donde este efecto se manifiesta de manera repetida.

Conviene, no obstante, tener en mente las advertencias de Sheila Watson en su texto sobre emociones en el museo de historia (2015), donde plantea que los museos harían bien en tener en

consideración las problemáticas éticas surgidas de un uso intensivo de detonantes emotivos en los visitantes. Con todo, hay en este tipo de empatías desplazadas una posibilidad de comprensión de lo histórico al nivel de los individuos, en donde los aztecas vuelven de cierta forma a tener un rostro y una cercanía que, de manejarse adecuadamente, se vuelven aliados valiosos para humanizar la discusión de temas complejos, como en este caso fueron el sacrificio y las guerras.

6.6 Los acercamientos híbridos: la atmósfera y lo sensorial

Al establecer la tipología inicial hubo dos tipos de reacciones que permanecieron al margen. Ambos pueden considerarse como rememoraciones que vulneran la barrera entre los encuentros distanciados y aquellos en los que la emotividad juega un rol más particular. Es por esto que, dada su naturaleza híbrida, se consideró más pertinente retratarlos de manera independiente al intento taxonómico emprendido en el capítulo anterior.

Se trata, por un lado, de la manera en la que las características ambientales creadas por la disposición de objetos en el espacio y sus apoyos museográficos logran crear una especie de ambiente envolvente que a su vez comunica ideas, emociones y perspectivas a los visitantes. Por otro lado, está la experiencia de objetos más allá del plano visual, cercana quizás a la respuesta fisiológica ante las Emociones encarnadas (escalofríos, estómago revuelto, piel de gallina), pero esa vez perteneciente tan sólo a un deseo de experimentar la pieza por otras vías sensoriales: el impulso por cargar un objeto, por tocar su textura, manipularlo, etc. Este impulso fue satisfecho de manera parcial a través de experiencias inmersivas como el Templo Mayor a escala o la réplica de la pelota de hule, pero fue despertado por muchos más elementos de la colección, como se verá más adelante.

6.6.1 Atmósferas elocuentes

Esta clasificación se derivó de los postulados planteados por Gernot Böhme y Peter Bjerregaard, quienes perciben al espacio circundante a los objetos como la superficie en la que se desarrollan las experiencias del encuentro, determinadas por la combinación particular de objetos expuestos y por las estrategias de ambientación puestas en marcha por los museos. Como se mencionó en el capítulo 3, el objetivo de las atmósferas quizás no sea el de lograr una recreación del estar-ahí, sino más bien una intensificación del estar-aquí, ante la presencia de los objetos históricos y su narrativa, expresada tanto en términos verbales como sensoriales.

Las propuestas de ambos autores encontraron un reflejo interesante en las entrevistas de los visitantes, quienes, aún sin citar de manera literal el concepto, describieron sus sensaciones del espacio. Destaca el siguiente fragmento como el único caso en el que un visitante hace referencia directa a la atmósfera para comparar su disfrute de *Aztecs* con el de otras exposiciones:

I think that one was an absolutely stand out exhibition, I thought it was really terrific, I mean like going to museums... I've been to, like I guess, the Pompeii exhibition, and I think I went to the, a long time ago, the Chinese terracotta army. That was cool but again I don't remember any other sort of historical exhibition which was a sort of, I guess, with as much kind of atmosphere as that one.¹⁰⁸

Alex, Melbourne

Este mismo visitante definió la visita como el transcurrir de un nivel de experiencia a otro, causando una impresión general de despliegue de la condición de las cosas, sin intentos de sanitizar o romantizar los aspectos más macabros de la cultura azteca. Hubo otros visitantes que encontraron un componente espiritual en la experiencia del espacio, provocado tanto por la colección como por los discursos en torno a ella:

There was a definite spiritual component to the, to being in that space that had such old pieces in there, that were part of a very tragic story.¹⁰⁹

Grace, Wellington

Como se mencionaba en el Capítulo 3, el ambiente creado en la exposición tiene la capacidad de detonar en el visitante una cierta disposición intelectual y emocional que intensifica su experiencia de visita. Siguiendo el planteamiento de Böhme, en el que la atmósfera se refiere tanto al cuerpo físico circundante como al ejercicio de percepción subjetiva, se hace evidente la necesidad de un cierto grado de atención por parte del sujeto para que el fenómeno se desarrolle. Esto se pudo comprobar en el comentario particular de uno de los asistentes a *Aztecs*, quien narra cómo la soledad de su visita le facilitó dejarse llevar por los temas y encuentros de la exposición:

Being on my own actually without distractions, you know I could just concentrate and you don't have somebody that wants to talk to you or "isn't that nice" or ...it's like going to an art gallery

¹⁰⁸ Pienso que esta fue una exhibición absolutamente destacada, me pareció que era realmente excelente. Es decir, me gusta ir a museos, he ido a, me parece, la exhibición de Pompeya, y creo que fui hace mucho tiempo a la del ejército chino de Terracota. Eso estuvo bien, pero de nuevo, no recuerdo otra exposición histórica con tanta atmósfera como esta.

¹⁰⁹ Había un componente espiritual definido en el estar en ese espacio que tenía piezas tan antiguas, que fueron parte de una historia muy trágica.

[laughs]. You don't go there to talk with somebody else, do you? You go to experience it, so I rated it as a first-class experience.¹¹⁰

Basil, Wellington

En este mismo sentido, es importante para los visitantes tener una cierta ligereza en términos de la cantidad de estímulos ofrecidos. Esto, por supuesto, es una cuestión de preferencias personales, pues en el caso de *Aztecs* se encuentran tanto a personas que la consideraron un poco abrumadora por la cantidad de información y colecciones (“heaps of stuff”: ‘montañas de cosas’ fue un término utilizado), como aquellos que, comparándola con las salas en el Museo Británico o el Louvre llegaban a la conclusión opuesta:

With those museums it's just kind of like 'cram as much as we can in' so to the point it's overwhelming, I can't interpret anything, so yeah at least this one gave you some space to kind of -I want to say breathe but... just time to kind of process it and think about it more and read more about it and actually enjoy it, look at it whereas these ones, these British ones it was just too much.¹¹¹

Marcus, Wellington

En este punto retomo uno de los supuestos planteados por la teoría. Tanto Morales (2009, 2010) como Bjerregaard (2015) discurrieron sobre un modo diferenciado de estar que se desdobra a partir de la visita a una exposición. Son, respectivamente, el estar-ahí y el estar-aquí, el primero como referencia a una realidad externa, evocada mediante la interferencia museográfica; mientras que el segundo como la experiencia del espacio presente, intensificada mediante el aprovechamiento de los potenciales en colección, discurso y atmósfera generada.

De vuelta a los visitantes, hubo aquellos que se detuvieron sobre la diferencia de la sensación entre el estar-ahí del país y la sensación “recreada” de la exposición:

I will visit one day Mexico. I do hope I will get my opportunity actually to see the place and to feel it, because when I went to Machu Picchu in Peru, it was simply fascinating to see it and to

¹¹⁰ Estar solo, en realidad, sin distracciones, sabes, pude concentrarme y pues no tienes a nadie que quiera hablarte o “no es esto lindo” o...es como ir a una galería de arte (se ríe). Tú no vas a ese lugar para hablar con otras personas, ¿verdad? Vas para vivir la experiencia, así que calificué ésta como una experiencia de primera clase.

¹¹¹ Con esos museos es ‘como atiborremos lo más que podamos aquí’, al punto que se vuelve abrumador, no puedes interpretar nada, así que sí, al menos este te daba algo de espacio para -quiero decir respirar pero...simplemente tiempo para procesarlo y reflexionar y leer más sobre él y realmente disfrutarlo, mientras que con estos otros, los Británicos, era simplemente demasiado.

feel, imagine how people actually were living there, and it's a little bit different, like in the museum you cannot really... you picture it visually, but when you are at the place and you smell and see it, it's a little bit different.¹¹²

Sasha, Melbourne

Este recuento de Sasha recuerda un poco al concepto de la recreación del 'espíritu del lugar' (Bjerregaard, 2015) que sucede en las exposiciones como un ejercicio eternamente parcial e incompleto. Es por esto justamente que Bjerregaard se decanta por desistir del intento de presentificar una realidad pasada, para en su lugar crear una propia, un 'estar-aquí' intensificado. Este 'estar-aquí' puede, sin embargo, realizar pequeños guiños o evocaciones del lugar o tiempo originario del tema de la exposición, como estrategia para vincular emocionalmente a aquellos visitantes ya familiarizados con esos entornos. El riesgo yace en enfrascarse en una carrera imposible por imitar una realidad que jamás podrá ser concentrada completamente entre las salas de un museo. Como evidencia, la insatisfacción expresada por una visitante de Wellington, quien a pesar de haber disfrutado de la ambientación, esperaba una evocación más apegada a su memoria:

I quite liked the use of colour, and maybe there might be some way to use the colour a lot more...it's something I noticed more as we were leaving and they had the little shopping area with the trinkets and everything and it brought back memories for me of being in California, especially Southern California where it's just the feeling that you get...the sense of light, the quality of light was not reminiscent of the area...there's something about the quality of light that wasn't right. I'm just trying to remember. It felt, it did feel like an exhibition space... but something that could have been maybe used somehow and I'm not a stage theatre lights person so I couldn't tell you how, but there might be some way that you can evoke that.¹¹³

Sally, Wellington

Más allá de las consideraciones en torno al ambiente, la pieza dominante en el tejido sensorial de la exposición parece haber sido la réplica a escala del templo mayor. Su tamaño dominaba el espacio y

¹¹² Algún día visitaré México. Espero que sí tenga yo la oportunidad de ver y sentir el lugar, porque cuando fui a Machu Picchu en Perú, fue simplemente fascinante verlo y sentirlo, imaginar cómo era que la gente vivía ahí, y es un poco diferente, en el museo no puedes realmente...lo imaginas visualmente, pero cuando estás en el sitio y lo hueles y lo ves, es un poco diferente.

¹¹³ Me gustó bastante el uso del color, y quizás haya alguna manera de usar mucho más el color...es algo de lo que me di cuenta cuando íbamos saliendo, y tenían el área de compras con las cositas y todo, y me trajo memorias de estar en California, especialmente en el sur de California, es más bien la sensación que tienes...el sentido de la luz, la calidad de la luz no era reminiscente del área...había algo que no estaba bien en la cualidad de la luz. Estoy tratando de recordar. Se sentía, sí se sentía como un espacio de exhibición...pero hay algo que quizás pudo haber sido usado, y no soy profesional en iluminación, así que no te puedo decir, pero debe de haber alguna manera de evocar eso.

lo teñía de un aura particular, y la acción de entrar en ella a un espacio semi-aislado configuró para los visitantes una experiencia descrita mayoritariamente como ‘escalofriante’ pero también ‘siniestra’, ‘misteriosa’ y ‘abrumadora’. En general, a pesar de estas descripciones, los visitantes recordaron haber disfrutado estas sensaciones, convirtiendo al templo en uno de los elementos más mencionados al momento de las rememoraciones de la visita.

Esto encuentra su reflejo en la teoría, particularmente en el texto de Böhme (1993), quien al proponer un concepto ampliado de percepción, otorga un papel primordial a la corporalidad y voluminosidad de las imágenes percibidas, pues para él la percepción se realiza no sólo a través de procesos mentales sino de respuestas corporales a otros cuerpos presentes en el espacio. En este orden de ideas, retornamos a la propuesta general de Spinoza evocada por Deleuze, quien interpreta los fenómenos de *affection* y *affect* como parte de las redes diversas en las que los cuerpos se afectan entre sí: el cuerpo observado y el cuerpo observador en un juego constante de interacción y presencia compartida.

Y claro, hay un cierto poder aumentado en proporción directa con el tamaño. La extensión, estructura y volumen de las cosas otorgan por sí mismas un cierto peso, y constituyen la base del poder de su presencia en el espacio (Böhme, 1993: 121; Gumbrecht, 2004: 78). De esta manera, el recurso museográfico del templo funcionó como anclaje sensorial en torno al cual giraron los recorridos de los visitantes, y que ayudó a provocar en ellos la sensación de penetrar en un territorio nuevo. Esta inmersión constituyó en sí misma una experiencia importante en su relato:

We were going into another world and it was recreated very well in stages, and so we could sort of really... the ancient history as we walked the path. So I would say excitement would be the key feeling.¹¹⁴

Caroline, Melbourne

I think the way it was set up and that it was a bit interactive and that you could actually walk in an around things, I think that's quite nice and, you know that not actually everything was behind glass, all the sculptures and that.¹¹⁵

Gretchen, Sydney.

¹¹⁴ Estábamos entrando a otro mundo, y estaba muy bien recreado, en etapas, así que podíamos realmente...la historia antigua mientras caminábamos por esa ruta. Así que diría que la emoción sería el sentimiento principal.

¹¹⁵ Creo que la manera en la que estaba dispuesto, y que era un poco interactiva, y que podías de hecho caminar dentro y en torno de las cosas, creo que eso fue muy agradable y, sabes, que no todo estuviera detrás de un vidrio, las esculturas y todo eso.

Cabe mencionar que el protagonismo de este elemento en las experiencias de los visitantes funciona como un guiño curioso al recurso a la monumentalidad tan favorecido por las primeras exposiciones mexicanas sobre los aztecas a principios del siglo XX. El modelo inmersivo del templo es algo que hubiera encantado quizás a los ‘magos del progreso’ o a Federico Gamboa, pero que los profesionales mexicanos contemporáneos observaron con mucho mayor escepticismo e incluso desaprobación (Davidson y Pérez, 2019: 106).

Por supuesto, al tratarse de un espacio que albergaba los temas de la muerte y el inframundo, un tipo particular de atmósfera se creaba desde el momento de acercarse a él, lo cual puede constatarse en las descripciones hechas por algunos visitantes de una estructura que “te atraía hacia el más allá” y “tenía esta especie de sensación misteriosa”. Una vez en el interior, el juego de sombras y proyecciones animales contribuyó a crear una “especie de vibra de otro mundo”, un *display* altamente dramático que fue renombrado en la memoria de una visitante de Wellington como “la caverna de la gente muerta”.



Entrada al templo. Fotografía: Lee Davidson, 2014

Aun cuando hay expresiones que pueden vincularse a los postulados de la atmósfera en otras áreas de la exposición, el templo es un recurso particularmente interesante porque, a pesar de hacerse evidentes las fuentes materiales de la sensación (la iluminación, el letrero de advertencia de la entrada, los recursos audiovisuales, la máscara-cráneo), puede decirse que la aseveración de Böhme acerca de la disolución de los objetos en el entorno de la experiencia se vio verificada, pues hubo varios visitantes que se sintieron afectados por un ‘algo’ cuyo origen escapaba de los objetos en sí.

I didn't know whether there were human remains in there ... I didn't know what it was but I just didn't feel comfortable about going in there... I'd sort of seen that part and I'd gone down towards

where the entry way was but it wasn't because of anything I saw around the entry way it was just kind of a feeling that 'um ok no, I don't want to go there, I'll go round the other way'...So it wasn't really, it was just purely individual response.¹¹⁶

Grace, Wellington

Más allá del templo, hubo quienes utilizaron términos similares para referirse al ambiente creado por la particular combinación de estímulos en la maqueta del mercado, en la que se combinaban 'lo aural, lo oral y lo visual', e incluso una visitante definió así su recuerdo de la visita en general, devolviéndonos al campo de la evocación y de la presentificación, de la manera en la que un periodo concreto de la historia y una cultura desaparecida en ella pueden ser conjuradas mediante la articulación de elementos materiales y discursivos en sala:

I can't remember all the detail, obviously, of every piece, but I just remember the general impression of seeing the very old concrete articles at the start... and that immediately throws you back to, uh, draws you to the history of what you're about to encounter, and just how far back it goes um and just how tangible it is. I think it's always really remarkable when you think-well I think of the Aztecs on a conceptual level, and I always think of it as something quite intangible, so I think that was probably the greatest take away, or take out of the whole exhibition.¹¹⁷

Kelly, Sydney

6.6.2 La experiencia sensorial

El segundo tipo de reacciones de esta sección puede ser considerado muy similar a las Emociones encarnadas, en la medida en que es un efecto experimentado de manera física en el cuerpo del visitante. Sin embargo, la motivación detrás de él no es necesariamente de tipo emotivo, sino más bien una curiosidad puramente material: son referencias a la solidez, a lo material en su esencia más

¹¹⁶ No sabía si habría restos humanos ahí...no sabía lo que había ahí, sólo no me sentí cómoda con la idea de entrar...ya había visto algo de esa parte y había descendido hacia donde estaba la entrada pero no fue a causa de alguna cosa en particular que viera cerca de la entrada, fue más bien como una sensación de 'um, ok, no, no quiero ir ahí, le daré la vuelta por la otra ruta'...así que no fue realmente...fue una respuesta puramente individual.

¹¹⁷ No puedo recordar todo el detalle, obviamente, de cada pieza, pero sólo recuerdo la impresión general de ver concretamente los artículos tan antiguos del inicio...y eso inmediatamente te transporta a, uh, te lleva a la historia de lo que estás a punto de encontrarte, y qué tan lejos va, qué tan tangible se vuelve. Creo que es siempre muy notable cuando piensas en los aztecas de una forma conceptual, y siempre lo pienso como algo intangible, así que creo que ésa fue la mayor conclusión, la mayor ganancia de toda la exposición.

cruda, a una memoria que no es únicamente visual, sino del cuerpo y la necesidad experimentada de tocar, explorar texturas, sentir pesos y densidades de las piezas, combinado todo esto con la satisfacción cuando una acción semejante pudo llevarse a cabo, con la ayuda de una réplica.

Me parece interesante rescatar estas impresiones, puesto que nos hablan de la necesidad del visitante de vincularse con las colecciones de maneras diversas, más íntimas, si se quiere. Nos recuerdan que los elementos presentes en un museo (piezas, mobiliario, reconstrucciones, visitantes) son, a fin de cuentas, cuerpos en interacción, y que abordar su encuentro de manera bidimensional representa una negación del potencial de las colecciones museales para involucrar intereses y emociones a través de la corporalidad.

En primer lugar, lo que se destaca en las entrevistas es la necesidad de tocar las piezas, experimentada principalmente ante las esculturas de piedra o ante el conjunto del juego de pelota por muchos de los adultos entrevistados, para quienes el tacto podía representar una confirmación de la maravilla ante la antigüedad de la pieza:

I know some of them said 'don't touch' but when it's right in front of you, you've got a big rock sculpture just almost just touching it feeling it, thinking someone's carved this, hundreds and hundreds of years ago, it's really quite amazing....Not only am I quite spiritual, but I'm a little bit of a nerd and there's this quote that I remember that even a rock is a dance of energy, so you know when you touch something you just can just feel like this has a lot of meaning to it ¹¹⁸

Dave, Wellington

Otra motivación posible era el deseo de interactuar con las piezas y los temas de una manera más profana, de vivirlos como las personas de su época pudieron haberlos vivido:

The sport they described I thought was really cool, with the really heavy ball they had to keep up, so like I thought that was really interesting um and you know I would've liked to like try it for myself; would've been fun, because I do play a bit of football and I thought it would be interesting to have a go.¹¹⁹

Isaac, Wellington

¹¹⁸ Se que algunos decían 'no tocar', pero cuando está justo enfrente de ti, tienes esta gran escultura de piedra y casi tocarla, sentirla, pensar que alguien la talló, cientos y cientos de años atrás, es muy sorprendente...No sólo soy muy espiritual, también soy algo nerd y hay una cita que recuerdo que dice que incluso una roca es una danza de energía, así que, sabes, cuando tocas algo tú puedes sentir que ahí hay mucho significado.

¹¹⁹ El deporte que describieron me pareció genial, con la bola realmente pesada que tenías que manejar, eso me pareció muy interesante y, sabes, me hubiera gustado intentarlo por mi mismo; hubiera sido divertido, porque juego algo de footabll y me pareció que sería interesante intentarlo.

Estas inquietudes en los visitantes no son nada nuevo. Aparecen dentro del tema *Object link* (nexo objetual) entre los entrevistados por Kiersten Latham (2013), e incluso se remontan a los orígenes del museo, en el que, como describen Classen y Howes (2006), el tocar, oler y manipular las colecciones era permitido, pues se le consideraba una manera esencial de percibir el significado completo de las piezas; un significado que no sólo dependía de la apreciación de las características formales del objeto, sino también de las emociones despertadas y las imágenes evocadas tras el contacto. Como evidencia, un extracto del diario de una visitante al Museo Británico en 1786:

With what sensations one handles a Carthaginian helmet excavated near Capua, household utensils from Herculaneum... There are mirrors too, belonging to Roman matrons . . . with one of these mirrors in my hand I looked amongst the urns, thinking meanwhile, "Maybe chance has preserved amongst these remains some part of the dust from the fine eyes of a Greek or Roman lady, who so many centuries ago surveyed her-self in this mirror . . ." Nor could I restrain my desire to touch the ashes of an urn on which a female figure was being mourned. I felt it gently, with great feeling . . . I pressed the grain of dust between my fingers tenderly, just as her best friend might once have grasped her hand.¹²⁰

(Sophie de la Roche 1933:107–8 en Classen, Howes, 2006 : 202)

El tacto para Sophie de la Roche representaba la misma posibilidad que para los visitantes de *Aztec*: el franquear barreras de tiempo y establecer un lazo íntimo con los dueños, usuarios o creadores de las cosas. En este sentido, la categoría nos acerca más a la de los Objetos como continuidad en el tiempo, puesto que refiere a una búsqueda del visitante de las trazas de épocas pasadas en la materia presente en la sala.

Con la escultura, explican Classen y Howes, opera una especie de simulacro más directo de la humanidad de esos *otros* lejanos. Tocar estatuas es a la vez curiosidad histórica y búsqueda de una mejor apreciación estética, pues las texturas y los ángulos de la pieza son por sí mismos elementos que informan y corrigen la percepción (íbid: 202). En general, asumir que solo los niños o las personas con dificultades visuales desean tener una experiencia táctil es un error de cálculo curatorial y museográfico. Esto se hizo evidente en las respuestas de los adultos al respecto del

¹²⁰ Con qué sensaciones uno manipula un casco cartaginés excavado cerca de Capua, utensilios domésticos de Herculano... Hay espejos también, pertenecientes a matronas romanas... con uno de estos espejos en la mano observé por entre las urnas, pensando mientras tanto "Quizás la suerte ha preservado entre estos restos parte del polvo de los finos ojos de una dama romana o griega, quien hace muchos siglos se examinaba en este espejo..." Tampoco podía controlar mi deseo de tocar las cenizas de una urna en la que había luto por una figura femenina. La toqué gentilmente, con gran sentimiento... presioné el grano de polvo entre mis dedos tiernamente, como si mejor amiga pudo en aquel entonces haber tomado su mano.

modelo de la pelota de hule, y a las ventajas que ellos veían en poder interactuar de esta manera con un elemento de la exposición:

And you can pick up the rubber ball so I thought that was cool. Because I was like “wow I get to touch something” [laughs]. I do like to touch things [laughs] and I thought that was quite interesting and that kind of stands out in my mind... even though it wasn't a huge part of it but just that sort of sport thing was quite cool, and they had the hoop things up and just how incredibly impossible it looked.¹²¹

Rachel, Wellington

And then the ball, like I can actually remember the... how the ball felt and like picking it up. And the, and...the roughness of the rubber. And it was just way heavier than I was expecting. So those things are stronger for me, but I still, you know, I do grab bits from visual and audio as well. It's um, it's just how I remember things is different.¹²²

Harry, Wellington

They had a rubber ball...thing there that I actually...I actually picked that up to see... I was surprised how heavy it was because I was thinking “oh yes, it's like a soccer ball or basketball” and I picked it up and it was certainly a lot heavier than anything like that.¹²³

Reece, Melbourne

¹²¹ Y podías tomar la bola de goma, lo que me pareció genial. Porque pensaba “Wow, voy a poder tocar algo” (se ríe). De hecho me gusta tocar las cosas (se ríe) y pensé que eso era muy interesante, y destaca en mi mente...aún cuando no fue gran parte de todo pero sólo ese detalle deportivo fue muy genial, y cómo tenían las cosas como aros y lo tan increíblemente imposible que parecía.

¹²² Y luego la pelota, es decir, puedo recordar el...cómo se sentía la pelota al sostenerla. Y el, y...la aspereza del hule. Y era mucho más pesado de lo que esperaba. Así que esas cosas son más fuertes para mí, pero aún, es decir, sí retengo cosas de lo visual y del audio también. Es sólo que la manera en la que recuerdo las cosas es diferente.

¹²³ Tenían una...cosa...de pelota de hule, que de hecho cargué para ver...Y me sorprendí de lo pesada que era porque yo pensaba “ah sí, es como una pelota de soccer o de basketball” y la cargué y era ciertamente mucho más pesada que cualquier otra cosa similar.



Visitante sosteniendo la pelota de hule. Fotografía: Alicia Hannah, 2014

El valor de la pelota de hule está en estrecha relación con la categoría de Deducciones materiales, pues se convirtió en un argumento que sin necesidad de palabras dejaba clara la dificultad de la ceremonia del juego de pelota. Al sentir el peso y su poca relación aparente con el tamaño de la bola, los visitantes corrigieron la experiencia superficial proveída por la vista (íbid), manifestando su sorpresa al notar que el peso y densidad de la bola eran mucho mayores que los esperados, lo que a su vez se manifestó en una mejor idea de los retos del juego, y de su significado general.

Conviene hacer notar que la pelota estaba colocada dentro de una estructura metálica similar a una jaula, y los visitantes tenían que introducir su mano para poder sostenerla. Este gesto físico se une al de quienes decidieron entrar al templo para poder observar los elementos semi-ocultos pertenecientes al tema del inframundo, como parte de una estrategia que bien podría calificarse de producción de la presencia en los términos de Gumbrecht (2004). Este autor, al discutir el impacto de los objetos en los cuerpos mediante este ejercicio de producción, hace alusión a las combinaciones especiales que se hacen del espacio para crear entornos de ocultamiento y descubrimiento: cuando el objeto no está accesible directamente sino que el cuerpo del observador requiere hacer algún desplazamiento para llegar a él, para descubrirlo, se produce un efecto muy distinto que el que se tendría si simplemente se exhibiera de la manera más transparente posible.

Esto trae de vuelta la consideración de la interacción entre cuerpos mencionada hace algunas líneas. Bjerregaard (2016) la desarrolla a partir de los postulados de Böhme, planteando que, así como el espacio y los objetos exhibidos forman parte de la experiencia material de visita, también el cuerpo

con su presencia física, se vuelve un elemento dentro de este esquema; a la vez medio de transmisión y receptor, de manera que “nunca podemos solamente ‘mirar un objeto’. Siempre lo hacemos a través de una presencia particular de las cualidades físicas del objeto, y en un estado corporal particular” (íbid: 79). Por su parte, en su estudio sobre las experiencias numinosas, Latham destaca que el significado emerge a través de una transacción entre cuerpos, cada uno cargado de historias y contextos propios. Ella describe la visita al museo como una actividad encarnada (*embodied activity*), y plantea los efectos físicos de la visita como un área poco estudiada y necesaria para comprender de manera integral las experiencias dentro del museo (2013:15). Esto es, que la percepción de los objetos históricos dentro de los museos no debería de pensarse solamente como una vía unidireccional de la mirada, o como la disposición de elementos de estimulación de la mente y la imaginación. En consecuencia, independientemente del grado de interactividad que cada espacio proponga, los encuentros con la materialidad se experimentan primordialmente con el cuerpo, y como tal son asimilados a través de un complejo entramado en el que participan todos los sentidos y los afectos del visitante.

Si bien la pelota de hule era el único elemento de la colección con el que se podía interactuar de una manera táctil, no fue el único que se experimentó de manera sensorial. Los visitantes realizaron exploraciones sensoriales imaginadas, a través de la observación detallada y la imaginación, lo que recuerda al texto de Batty, Carr, Edwards et al. (2016), acerca de las estrategias utilizadas para inducir esta exploración diversa del objeto, a través de la lectura, la mirada guiada y la evocación (íbid: 77).

Again that tangibility was fantastic with the feathered man, you know, the whole armour, at the start, in life sized form, it was very dramatic [...] I could see that you're appealing to people of all different preferences in how they like to receive information. So there was a lot to see, there was a lot to touch so far as the interactive material, and also the fact that it was so, the interactive element I think is just vital, I think, to engaging people of all generations but also with all preferences; so obviously people like to receive information um through hearing, seeing or touching.¹²⁴

Kelly, Sydney

¹²⁴ De nuevo esa tangibilidad fue fantástica con el hombre emplumado, sabes, toda la armadura, al inicio, en tamaño real, fue muy dramática (...) Pude ver que están intentando apelar a gente de diferentes preferencias en la forma en la que les gusta recibir información. Así que había mucho para ver, había mucho para tocar en términos de material interactivo, y también el hecho de que el elemento interactivo, yo pienso que es vital, creo, para involucrar a personas de todas las generaciones pero también de todas las preferencias; así que obviamente la gente disfruta de recibir información a través del escuchar, el ver o el tocar.

El otro ejemplo de esa exploración con la mirada se dio en el diorama del Mercado, modelado tomando como referencia la gran maqueta del tianguis de Tlatelolco, una de las piezas más emblemáticas del Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México. Esta versión reducida propuso una adición interesante: el audio con las voces y sonidos ambientales de un mercado de esta naturaleza. Este estímulo adicional proveyó a los visitantes con una capa extra de significado para añadir a su experiencia de la pieza.

I like that it really covered a lot of aspects about it, and then it brought in the kind of the aural, the oral and the visual as well. Like the bit with the marketplace and you can hear the language being spoken in the background I thought that was really cool.¹²⁵

Lisa, Melbourne

Este disfrute sensorial remite a un deseo de gran parte de los visitantes de no sólo aprehender la apariencia y significado de las cosas, sino de establecer conexiones significativas con esos objetos y su historia humana (Classen y Howes, 2006:217), de sentirse en contacto con mundos pasados a través de la exploración integral de sus remanentes materiales. Podría decirse que las réplicas no ofrecen puentes al pasado igualmente intensos que los que se crean con las reliquias históricas, y sin embargo las experiencias sensoriales de los visitantes de *Aztecs* se dieron principalmente en torno a reproducciones, dioramas y miniaturizaciones. Fue a partir del elemento sensorial que estos componentes museográficos que se suelen percibir como los substitutos del objeto real evocaron en los visitantes experiencias igual de complejas que la observación de una pieza auténtica.

Por último, destaca la posibilidad de que el elemento sensorial forme parte no sólo de la experiencia del momento, sino que se constituya como el componente principal del recuerdo. Partiendo un poco de las consideraciones históricas de Classen y Howes resumidas en el capítulo 3, se puede decir que el orden jerárquico de los sentidos en las sociedades occidentales ha determinado que nuestra manera de articular recuerdos e incluso deseos a futuro se lleve a cabo principalmente en el campo de lo visual. Esto da como resultado que las memorias olfativas y táctiles sean tan difíciles de verbalizar, puesto que no tenemos los elementos para evocar la imagen de lo que se tiene en mente. Es por esto que resulta particularmente interesante el recuerdo compartido por esta última visitante citada, pues es una rememoración la visita hecha no a partir de imágenes, sino de sensaciones:

¹²⁵ Creo que realmente cubrió muchos aspectos sobre (esta cultura), y que también combinó lo aural, lo oral y lo visual. Como la parte del mercado, en la que podías oír el lenguaje siendo hablado en el fondo, eso me pareció muy genial.

I'm just trying to remember which one it was, I know it was made of clay but I just can't remember the exact shape or form of it...It was the emotion I can remember more than anything.¹²⁶

Grace, Wellington

6.7 Contrapunto: los encuentros fallidos

Este ejercicio de recapitulación del paisaje integral de reacciones no sería completamente honesto si se omitiera la mención de los diversos casos en los que el desencuentro prevaleció, y los visitantes experimentaron decepción o indiferencia ante la propuesta museográfica articulada por las colecciones. De esta serie de extractos de entrevistas, se pueden distinguir dos grupos: aquellos decepcionados por la naturaleza de las colecciones presentadas, y aquellos decepcionados por la ausencia de colecciones que imaginaban como necesarias para ilustrar el tema.

Con respecto al último punto, se trata en su mayor parte de expectativas generadas por sus conocimientos previos o por la representación de que los aztecas han sido objeto en series y películas de corte hollywoodense (con las consecuentes deformaciones de la información para fines del espectáculo). Hubo quien hubiera deseado ver más color en las colecciones, tener más elementos de joyería o de códices, o quizás más objetos que refirieran a la vida cotidiana de los habitantes regulares de la ciudad. Otra fuente de expectativas no cumplidas fue en relación con el perfil de exposiciones visitadas en el pasado.

With the Pompeii exhibition they had a lot more domestic life, furniture, make up, objects of worship, objects of private worship. Personalised, it was a lot more personalised in the Pompeii exhibition. This wasn't so personalized, it was very general... very removed, you were looking at it as an observer, you weren't actually being part of it.¹²⁷

Lorraine, Wellington

En contraste con estas ausencias percibidas, muchos encontraron excesiva la cantidad de esculturas de piedra, lo que les provocó una sensación de monotonía y repetición.

¹²⁶ Estoy intentando recordar cuál era, sé que estaba hecha de arcilla, pero no me puedo acordar de su forma o figura exactos...Es la emoción la que puedo recordar, más que nada.

¹²⁷ En la exposición de Pompeya tenían mucho más sobre la vida doméstica, muebles, maquillaje, objetos de culto, objetos de culto privado. Personalizada, la de Pompeya era mucho más personalizada. Esta no lo era tanto, era muy general...muy distanciada, la veías como un observador, no eras realmente parte de ella.

I guess most of the artefacts were stone and so on, it did strike me that there was not a lot of colour that was on offer. Um yeah that might just be the nature of dealing with that sort of subject matter, but I for some bizarre reason I sort of attribute some South American stuff with colour.¹²⁸

Aaron, Wellington

Por otro lado, las reproducciones encontraron también sus detractores. Las maquetas y dioramas, de impacto tan positivo en las deducciones materiales y disfrute de los visitantes, fueron percibidas por algunos como recursos infantilizadores, o incluso como evidencias de la antigüedad de la exposición. Incluso la reproducción a escala del templo mayor tuvo un efecto nulo en algunos visitantes:

The temple to me just looked plastic, it really was, and it didn't look right...Well I have been into exhibitions where you can't make head or tail of it all and I'm a person who likes a beginning, a middle and an end to things.¹²⁹

Julie, Wellington

Hubo otros que reconocieron haber sentido el impacto inicial del templo, pero que posteriormente se sintieron decepcionados ya sea por sus dimensiones reducidas o las pocas cosas que podían hacerse en torno a él ("There wasn't even that much information inside it, and you didn't do anything but just walk through it"¹³⁰). Existió, sin embargo, al menos un caso en el que un visitante reconsideró su valoración del objeto a la luz de la lectura de la información contextual.

In terms of the temple I'd never really understood the meaning of it. I always knew that it had something to do with the gods and the alignment of the north, south, east and west but I didn't exactly understand it. So that was foreign to me until I read up about it and actually learnt that when they built something like that there was a meaning behind every single thing, every single step every single statue.¹³¹

Dave, Wellington

¹²⁸ Creo que la mayor parte de los artefactos era de piedra y cosas por el estilo, me llamó la atención que no hubiera mucha oferta de color. Y sí, quizás es la naturaleza del tratamiento de temas como éste, pero por alguna razón extraña yo como que atribuyo algunas de las cosas sudamericanas al color.

¹²⁹ El templo para mí se veía plástico, en verdad, no se veía bien...Bueno, he ido a exposiciones en las que no puedes encontrarle pies ni cabeza a todo, y soy una persona que prefiere un inicio, una mitad y un final para las cosas.

¹³⁰ Ni siquiera había tanta información en su interior, y no hacías nada mas que caminar a través de él.

¹³¹ En términos del templo, nunca entendí realmente su significado. Siempre supe que tenía algo que ver con los dioses y la alineación de norte, sur, este y oeste, pero no lo entendía por completo. Así que eso me fue

Otra pieza que despertó este tipo de reacciones fue la máscara cráneo, que como ya se ha visto resultó uno de los territorios más fértiles para la manifestación del shock cultural. En una expresión de la diversidad de percepciones, hubo quien consideró exageradas las advertencias de su presencia, y quien desaprobó por completo su inclusión en las colecciones:

I don't know if there were human remains in there, but if there were yeah I do have an opinion on it. I just don't think that that's something that you cart around the world...I think they belong to the people where they came from.¹³²

Grace, Wellington

En general, puede decirse que algunos visitantes esperaban otro tipo de discurso curatorial, algo más cercano a la historia cultural, y a los despliegues narrativos tan en boga en muchos museos actualmente.

I don't remember a lot of particular artefacts, um a lot of the artefacts I found weren't- they didn't seem to be immediately related to the story that was being told, they were more sort of generally thematically related to what was going on, so felt like a bit more of a thematic exhibit than a narrative exhibit, um which is yeah, not a problem, just what it is.¹³³

Jean, Sydney

There wasn't a lot about (sighs) more about how people lived; there was a lot about death, uh a huge amount about religion, not a lot about agriculture, not a lot about um employment, all those sorts of... things that actually start to engage you because then you can relate it to yourself and compare it to now. So it was in a way, apart from the pyramid bit, it was almost

ajeno hasta que leí acerca de ello y de hecho aprendí que cuando construían algo así, había un significado detrás de cada cosa, cada escalón, cada estatua.

¹³² No se si había restos humanos ahí, pero si los había, sí, sí tengo una opinión al respecto. Sólo no creo que eso sea algo que llevas por ahí alrededor del mundo...creo que pertenecen con la gente de la que provinieron.

¹³³ No recuerdo muchos artefactos en particular, um, muchos de los artefactos que encontré no estaban -no parecían estar inmediatamente relacionados con la historia que estaba siendo narrada, estaban más relacionados por temática general a lo que estaba ocurriendo, así que sentí que era una exposición más temática que narrativa, lo cual pues sí, no es un problema, solo es lo que es.

old fashioned where you go and you look at an object and you assess it and a bit written about it, but you don't actually engage with the object because it's not really put in context.¹³⁴

Lorraine, Wellington

Como se ha podido observar, las combinaciones entre reacciones son numerosas, complejas y por supuesto limitadas por la subjetividad de quien las organiza. Sin embargo, en esta red de interacciones, desencuentros, asombros y evocaciones; aderezadas por la contigüedad de los objetos, los perfiles personales de los visitantes, o por los discursos de los textos en sala, se encuentra la posibilidad de un paisaje integral de la experiencia de visita. Un paisaje en el que los objetos constituyen la topografía fundamental, el punto necesario de partida para los peregrinajes mentales e imaginarios que sólo es posible realizar en el entorno de un museo.

¹³⁴ No había mucho sobre (suspira) sobre cómo vivía la gente; había mucho sobre muerte, muchísimo sobre religión, no mucho sobre agricultura, no mucho sobre empleos, todas esas...cosas que realmente te comienzan a vincular porque tú te puedes relacionar con ellas y compararlas con las de ahora. Así que en cierta forma, aparte de lo de la pirámide, era casi una exposición anticuada, en la que vas y observas los objetos, los evalúas, y hay alguna cosa escrita al respecto, pero no te involucras más allá con el objeto porque éste no está realmente contextualizado.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, tanto a través de la bibliografía revisada como de la formación de una tipología a partir de los recuentos de los visitantes a *Aztecs*, mi intención ha sido poder presentar un panorama congruente del rango de experiencias que tienen lugar a partir de la materialidad de las colecciones; esto es, de todo lo que los objetos, entendidos como cuerpos dotados de múltiples significados, pueden detonar en la mente y las sensaciones del visitante.

El primer y segundo capítulo establecieron el escenario general de la exposición y de la investigación en cuestión: un proyecto expositivo itinerante, desarrollado por petición expresa del Te Papa Tongarewa en Wellington, NZ, que se montó en tres museos de la región de Australasia. Una exposición de colecciones mexicanas que fue de naturaleza híbrida tanto en sus planteamientos curatoriales como en sus soluciones museográficas, ya que equipos profesionales de dos naciones colaboraron durante todas sus etapas de existencia. Acto seguido, una investigación interinstitucional que se pregunta cómo es que se recibe en el extranjero a las propuestas y culturas mexicanas desplegadas mediante la vía expositiva. De este proyecto se desprende una rama interesada en una problemática muy específica dentro del gran esquema de la exposición, con acceso a la base de datos empíricos recabada para un propósito más general, pero con el apoyo de herramientas de análisis cualitativo y teorización anclada que permitieron destilar de esta información general las narrativas pertinentes a lo material, a los objetos de los aztecas que simultáneamente hablan de ellos y los encarnan.

Mi investigación se ubica en un espacio poco común dentro de la museología mexicana, puesto que, si bien los estudios de público cuentan con toda una tradición de desarrollo dentro del entorno nacional, con exponentes en el campo de lo cualitativo como Luz Maceira y Graciela Schmilchuk; no puede decirse lo mismo de los estudios sobre la materialidad, menos aún sustentados sobre datos de campo y entrevistas de tipo cualitativo. En el escenario internacional, mi aportación se suma a la ya numerosa corriente de estudios sobre los objetos y presencias en el museo, entendida por algunos autores como 'el giro material'.

Al igual que muchos de ellos (Dudley, Latham, et al.), mi trabajo reconoce que las cualidades físicas de los objetos existen con independencia de la interpretación curatorial o de la mirada de los visitantes. Especialmente cuando se trata de objetos antiguos, su persistencia a lo largo de la historia se manifiesta en su superficie, que se vuelve en sí misma el símbolo del tiempo (Baudrillard, 1968) y puede provocar en los visitantes reacciones que van más allá de lo simplemente observable en la

pieza. La evocación, asociación y empatía son algunos de los procesos que se detonan ante la presencia de los objetos antiguos, y han sido retomados en este trabajo a partir de su definición por algunos autores, entre ellos Benjamin y su omnipresente concepto de 'aura', y Deleuze, que explica los encuentros y efectos entre los cuerpos a través de los términos de *affection* y *affect*.

En lo que respecta a estudios de público similares, he seguido la pista de los trabajos sobre experiencias satisfactorias de Pekarik, Doering y Karns (1999), del componente emocional de los encuentros en el museo, con Laurajane Smith (2014), y la de las experiencias numinosas, de Kiersten Latham (2013). Cada uno de estos estudios osó su propia tipología de experiencias de visitantes, misma que influyó en la reconstrucción de mis propias categorías.

Los autores citados en el tercer capítulo de este trabajo coinciden en buscar posturas ante la experiencia de visita al museo que se alejen de la centralidad de la visión, del protagonismo de la interpretación y de la predominancia del estímulo intelectual. Busqué partir de una idea de museo y exposiciones basada en las propuestas de Bennett: un espacio de escenificación de discursos institucionales, una organización consciente del espacio y la visión (1995); pero más allá de la visión, encontramos las posibilidades que ofrece el museo entendido como *sensescape* o paisaje sensorial (Classen y Howes, 2006), o como espacio de producción de la presencia (Gumbrecht, 2004), en el que se desarrolla y perfecciona el ejercicio de intensificación del estar-aquí (Bjerregaard, 2015). En suma, un espacio cuya experiencia de visita involucra las emociones y las sensaciones corporales (Zavala, 2012).

Resulta importante evitar centrar el estudio de la materialidad en el objeto singular, glorificado por su pátina de historia. En primer lugar, porque un enfoque así de cerrado niega el potencial de la materialidad de reproducciones y modelos a escala, otros elementos de la tradición museográfica cuyo poder comunicativo ha quedado demostrado por investigaciones como las de María Olvido Moreno (2001). En segundo lugar, porque los objetos no existen aislados en el espacio, sino que conviven entre sí, formando series de enunciados materiales y tinturando el ambiente de la sala con lo que Gernot Böhme (1993) denomina la atmósfera: ese entorno (re)construido a través de la museografía, que detona la disposición intelectual y emocional del visitante y lo abre para las experiencias de encuentro con las colecciones y sus narrativas.

De la misma manera en que un objeto de museo no se puede percibir nunca aislado de sus vecinos, ninguna exposición se erige como discurso solitario, y mucho menos de un tema tan revisitado como son los aztecas. En el cuarto capítulo realicé un somero repaso por las finalidades y estrategias utilizadas por los equipos mexicanos para tratar este tema, desde las ferias y exposiciones universales del siglo XIX hasta las más recientes exposiciones, en las que se ha intentado acercarse a los aztecas

desde el punto de vista de la historia del arte, una estrategia que no ha logrado atenuar el impacto provocado en los públicos por temas como el sacrificio y la exposición de restos humanos. Esto debido a que, como se ha mencionado, ningún visitante llega con *tabula rasa* a las salas, puesto que trae consigo las imágenes de los medios masivos de comunicación, exposiciones previas e incluso el encuadre o *framing* de la experiencia de visita realizado por los mismos museos antes siquiera de inaugurar la exposición.

Una vez confrontada con las narrativas de los visitantes, fui organizando sus reacciones a las colecciones de *Aztecs* en dos grandes rubros: encuentros materiales y resonancias emotivas. En el primero, se distinguen todas aquellas instancias en las que los visitantes se enfocaban en las cualidades materiales y estéticas de los objetos, o los momentos en los que el conjunto de piezas creaba un impacto particular, que los visitantes asociaban con el grupo de materiales. Relacionada con estas dos categorías está la de la comprensión a través de la comparación: todos estos momentos en los que los visitantes observaron un objeto y recordaron otro de su propia cultura o de culturas percibidas como “exóticas”, y esta comparación les permitió llegar a algún tipo de conclusión. Por último, las deducciones materiales se refieren a las situaciones en las que las características físicas de la pieza (forma, peso, textura) comunicaban algo al visitante, quien experimentaba una especie de epifanía al comprender algo sobre la cultura a partir de la observación directa de sus restos materiales.

Las resonancias emotivas toman el término en préstamo de Steven Greenblatt (1991), y se refieren a experiencias en las que el encuentro con la pieza llevó al visitante a establecer procesos evocativos que rebasaron lo material para entrar a los terrenos de memoria personal, empatía e imaginación. En esta sección encontramos a las narrativas que confirman la interpretación de los objetos como tiempo continuado hasta el presente, o las que describen procesos de atención enfocada que abren el interés para nuevos aprendizajes sobre el objeto en cuestión; se cuentan también las expresiones de emoción al reconocer un objeto, familiar gracias a fotografías o videos previamente vistos, viajes previamente realizados, juegos de video o lecturas. Por último, las emociones encarnadas, manifestadas en reacciones fisiológicas ante la naturaleza de ciertas piezas. La piel que se enchina, el estómago que se revuelve, las emociones causadas por pérdidas personales: en esta sección se observa cómo los cuerpos de los visitantes reaccionan por sí mismos ante la visita.

Realicé estas divisiones en categorías sin tener presentes las lecturas teóricas al respecto, intentando seguir la metodología de la teorización anclada, que establece que el investigador se enfrente de manera directa primero con los datos, los organice y priorice simplemente en función de las ideas planteadas por los entrevistados, para después contrastarlas con la teoría, y posteriormente volver

a los datos, en un ir y venir que va construyendo el modelo de estructura para el análisis sobre la base no de pre-supuestos, sino de lo que se encontró en la primera observación “directa”. Al final del proceso puedo concluir que, al igual que los visitantes no son *tabula rasa* ni la exposición existe de manera aislada de su genealogía museológica, quien investiga no se acerca nunca de manera “directa” a los datos. Los posicionamientos políticos y personales esbozados en los primeros capítulos operaron dentro de mi manera de dividir los extractos de narraciones, y como evidencia más clara se puede presentar el paralelo involuntario que cree entre las dos grandes categorías: encuentros y resonancias, con la percepción dicotómica que desde la Ilustración se repite en los modelos occidentales de pensamiento, el cisma aparentemente insalvable entre razón y emoción. De esta manera, la teorización anclada es una estrategia para permanecer cercana a las narrativas de los visitantes, cuya validez sólo se sostiene si se tiene la suficiente transparencia y autocrítica para reconocer que ni este ni ningún otro método de investigación nos garantiza la objetividad y la neutralidad. Las preguntas mismas que uno le plantea a los datos sin analizar son un filtro que modifica de manera irreversible la percepción de la realidad.

Como mencioné en el capítulo 5, algunas lecturas previas determinaron incluso la naturaleza de las categorías. El visitante absorto tuvo como origen la experiencia narrada por Sandra Dudley ante una pieza en particular, y la Emoción en el reconocimiento es una categoría inspirada inevitablemente en lecturas y reflexiones previas en torno al aura y la cualidad de sitio de peregrinación de muchos museos de fama internacional. Otras categorías, sin embargo, surgieron de manera imprevista y constituyen a mi parecer uno de los hallazgos más satisfactorios en términos de investigación personal. Deducciones materiales y Apreciación como conjunto son dos ejemplos notables, que me permitieron descubrir la complejidad de los procesos de construcción de significados que se llevan a cabo en los visitantes, partiendo probablemente de los textos curatoriales, pero llevándolos mucho más allá al crear de manera independiente un sentido y una relación con sus propios mundos de experiencia. Antes de realizar este trabajo desconocía por completo los rangos de profundidad que las narrativas de los visitantes podían alcanzar, y es a partir de la teorización anclada y la investigación cualitativa que ese campo de posibilidad museológica se abre para trabajos futuros, esta vez en el escenario mexicano.

Volviendo a la división simplista entre involucramiento intelectual y emocional, cabe decir que ésta se logra desdibujar en cuanto entran en discusión la historia de las exposiciones pasadas y la teoría revisada al respecto de la materialidad. Las nuevas categorías, más flexibles pero también más aventuradas, incluyen la particular emoción del encuentro con el objeto histórico (en carne propia), el ejercicio creativo detrás del asombro (de la experiencia estética), la lectura de la sala como una frase, puntuada por objetos (vistas de conjunto), el aprendizaje en su versión más tradicional

(deducciones históricas), y la evocación del pasado y empatía por las vidas perdidas (el tiempo como paisaje emotivo). Mención aparte merecen los acercamientos híbridos, en los que se encuentra la manifestación concreta de los planteamientos abstractos de Böhme, Bjerregaard, Classen y Howes. La manera en que los visitantes experimentaron la materialidad de manera desvinculada a un objeto en particular, sino más bien al entorno creado por colecciones, discurso y recursos museográficos; y también la manera en la que se despertó en los visitantes una curiosidad puramente material, con referencias al volumen, la solidez, las texturas y la necesidad experimentada de tocar y sopesar aquello que se observa.

Por último, incluí la excepción para confirmar la regla: los desencuentros materiales. Aquellas experiencias en las que el objeto no provocó ni evocación, ni emoción ni interés en el visitante. Esto sirve como valioso recordatorio de que, independientemente del interés aparente de la pieza, o de la elocuencia del discurso curatorial, la naturaleza de la experiencia del visitante siempre conservará un punto de impredecibilidad, pues no hay manera humana de abarcar todas las expectativas, contextos y particulares maneras de ver de cada individuo.

*

Mi objetivo original al empezar esta investigación fue conocer los diversos efectos que pueden tener los objetos en los visitantes, y la manera en la que éstos se manifiestan en la narrativa post-visita. Como parte de esto, me propuse visibilizar la tradición de presentación diplomática de la cultura azteca en exposiciones internacionales, partiendo una vez más desde el supuesto de que ni los museos ni las exposiciones son dispositivos neutrales de transmisión de información, sino que organizan el espacio y las representaciones para poder comunicar, a través del efecto conseguido, un cierto mensaje, una perspectiva de la historia o la sociedad para el consumo de los visitantes. Este contexto constituyó el lente a través del cual inevitablemente se percibieron las colecciones mexicanas en Australasia, si bien la colaboración interinstitucional con los profesionales de museos de los espacios sede influyó en gran medida en la naturaleza híbrida de las motivaciones y estrategias de este *display* museográfico.

A pesar de los cuestionamientos presentados en la sección de metodología, la organización de los datos a partir de las narrativas de los visitantes resultó ser un recurso altamente efectivo para poder percibir, en sus propios términos y organización espacio-temporal, los matices de la experiencia vivida por cada visitante. Su narración durante el contexto de la entrevista se hizo en un momento en el que el impacto inmediato había pasado ya, de manera que lo que compartieron fueron los elementos de la visita que lograron integrarse a su memoria personal, y por lo tanto a su visión del mundo propio y del de los otros. No fue el objetivo de esta investigación el introducir la dimensión

diacrónica al asunto del efecto de la materialidad, por lo que quedaron en el tintero asuntos de continuidad del impacto de las piezas que quizás pudieron haberse esclarecido con el análisis de las entrevistas de seguimiento.

Las narrativas de los visitantes fueron diversas, imaginativas, llenas de involucramiento activo por parte de los visitantes, ya sea para intentar encontrar un sentido en lo que veían, para evocar un pasado imaginado a partir de la superficie del objeto, o para comparar las piezas con aquellas de otras culturas percibidas como “exóticas” o antiguas. A escala personal, conocer el grado de matices y complejidad en la narración de los entrevistados me ha demostrado que en la investigación museológica a menudo se subestima al visitante, asumiendo su paso por las exposiciones como mero proceso de recepción de información y propuestas de involucramiento fijadas con anticipación por el discurso curatorial. La visita a una exposición es un proceso constante de negociación de significados, de evocación de experiencias personales y de búsqueda de conclusiones independientes, todo lo cual es facilitado por el efecto que la presencia de los objetos tiene en quien los percibe.

Hay algo que añadir también acerca de los textos de sala. Si bien no se mencionaron al detalle en este trabajo, sí se hizo notorio que su presencia, su lectura, orientaron la percepción de la materialidad. Mi intención al destacar la materialidad no es la de colocar un elemento del despliegue museográfico por encima del resto, mucho menos por encima del texto curatorial. En un contexto en el que se desea explorar las múltiples dimensiones de la experiencia en los museos para aprovechar de mejor manera su potencial, prestar atención a los efectos materiales puede informar no sólo la práctica directamente relacionada con el manejo de colecciones, sino también la creación de los textos curatoriales y la selección de la información que se comparte con el visitante, de manera que la curiosidad surgida a partir de la observación del objeto pueda encontrar retroalimentación en el texto que lo acompaña, y viceversa.

Lo mismo puede decirse de otros recursos museográficos, entre ellos la iluminación, el diseño del mobiliario, la creación de modelos y réplicas con los que los visitantes puedan interactuar. La combinación de estos elementos con las colecciones, en plena consciencia de los potenciales de la materialidad, es la que permite la creación de los ya mencionados paisajes sensoriales, las atmósferas, la producción de la presencia. Quisiera regresar a la imagen del museo entendido como recurso retórico para proponer que es precisamente la combinación de todos estos elementos lo que permite el aprovechamiento de los tres modos de persuasión (*ethos*, *logos*, *pathos*) para comunicar lo que sea que cada museo se haya propuesto hacer en sus exposiciones. Como aclaración, comencé esta investigación asumiendo que la materialidad de las colecciones, su condición de testigos de épocas pasadas, eran un pase directo para su interpretación dentro del *pathos* del planteamiento curatorial.

Sin embargo, en categorías como 'deducciones materiales', 'emoción en el reconocimiento' y 'en carne propia' ha quedado establecido que son fuente también de aprendizaje directo y de experiencias satisfactorias más allá de lo emotivo; sus presencias entrelazadas funcionan como argumentos lógicos y morales a la vez que afectivos. Si las exposiciones museográficas son discurso, estudiar los objetos a partir de las experiencias de encuentro de los visitantes equivale más bien a estudiar su gramática.

Acercas del tema sensorial, reconocer la necesidad de los visitantes de interactuar de maneras más físicas con los objetos expuestos no significa necesariamente permitir la exploración táctil de todos los objetos, independientemente de su fragilidad o antigüedad. Como se vio en la experiencia de Batty, Carr y Edwards (2016), la visión también puede ser considerada una forma interactiva de percibir la realidad museológica, siempre y cuando se deje un margen suficiente para que cada visitante haga las conexiones con procesos imaginativos y evocativos propios, aun cuando las rutas que elijan lleguen a ser divergentes de las intenciones curatoriales.

Al final, esta tendría que ser la conclusión de un trabajo así: que entre el visitante y el espacio físico de la exposición se establecen procesos comunicativos cuyas trayectorias rebasan la orientación de la mirada que ponen en marcha la curaduría y la museografía. La información proveída por los textos en sala sobre el contexto histórico y geográfico de las piezas, así como la disposición espacial de las mismas, efectivamente enriquecen el momento de contacto con los objetos, pero en el juego de presencias y evocaciones conviene no subestimar los efectos expresados por los visitantes con respecto a texturas, cercanía, volúmenes.

Conocer más acerca del potencial en la materialidad de las colecciones de museos resulta una estrategia importante para favorecer en la medida de lo posible los encuentros creativos sin dejar de lado las intenciones curatoriales y de transmisión de conocimientos concretos acerca de una cultura. Cabe reconocer que, a pesar de los adelantos tecnológicos de nuestra época, el momento de encuentro con las presencias materiales en un museo es el núcleo de la experiencia clásica de visita, y conviene detenerse a comprenderla mejor antes de lanzarse de lleno a la atracción que puedan ejercer las pantallas *multitouch*, los videos inmersivos y los recursos de realidad aumentada. En un país con tantas limitaciones presupuestales para los museos y sus exposiciones como es el nuestro, encuentro sumamente pertinente el que busquemos maneras de aprovechar las colecciones ya existentes en cada museo, de manera que sea posible crear un *estar-aquí* intensificado y placentero, detonador de experiencias verdaderamente memorables y útiles en un sentido amplio para los visitantes.

ANEXO: GUIÓN DE ENTREVISTA

Este gui3n fue dise1ado por Lee Davidson y Alice Meads dentro del proyecto de investigaci3n Victoria-ENCRyM y fue la gu3a para todas las entrevistas aplicadas en las tres sedes.

Aztecs: Conquest and Glory visitor interviews

Initial questions

- Before we talk about the exhibition, I thought it would be good to hear a bit about you. Can you tell me a little bit about yourself and what you do?
- Now I'd like to hear all about your visit to the exhibition. I was hoping you could talk me through your visit. Please tell me everything you remember, in as much detail as you can. You can begin wherever you like, and I'll just listen and I won't interrupt. I'm interested in your perspective and story, and will take some notes for after you have finished telling me about your experience of the visit.

Questions to prompt further response/follow-up:

- What was the reason you decided to visit the exhibition?
- Do you remember any feelings you had in the exhibition, and if so, what they were connected to?
- Can you tell me about any particular objects that made an impression on you and why?
- Were there things that seemed familiar to you? Did it remind you of anything?
- Was there anything that seemed particularly strange or foreign to you? Why?
- Can you tell me about any particular information, interactives, stories or anything else in the exhibition that made an impression on you and why?
- Did you discuss any of the themes in the exhibition with other people while you were there? If so, what and with whom?

Summing up questions

- What aspects of the exhibition have you thought or talked about since your visit?
- How does Aztec culture/way of life compare to your own, or other cultures that you're familiar with?
- Is there anything you saw in the exhibition that you would like to learn more about? If so, what?
- Have you visited a similar exhibition before? What? Where? How was it similar?

- What were your impressions of Mexico before you visited the exhibition?
- How has your impression of Mexican society changed as a result of your visit?
- Is there anything else you'd like to tell me?
- Do you have any questions about the research project?

8. BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (2006) “¿Qué es un dispositivo” Nottetempo, Roma.

Alberti, Samuel M. (2005) “Objects and the museum” en *Focus: museums and the history of science. Revista Isis* no. 96

Arechavala, Fernando (2005) “Las exposiciones internacionales. Como piedras rodantes, postales de un largo y sinuoso camino”. En Grupo Español de Conservación (ed.) *Curso sobre exposiciones temporales y conservación del patrimonio* CD. España: GE-IIC/Facultad de Geografía e Historia, UCM.

Ávila Meléndez, Norma Angélica (2014) “La construcción de la mirada museográfica. El Antimanual del museólogo de Lauro Zavala” en *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, vol. 5, núm. 9, enero-junio, 2014, INAH-ENCRyM, México. Pp. 87-89

Batty, Jane; Carr, Julie; Edwards, Claire et al. (2016) “Object-Focused Text at the British Museum” en *Exhibition* (Spring 2016) Vol. 36 No. 1. Pp. 7-80

Benjamin, Walter (2003) *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. Editorial Ítaca

Baudrillard, Jean (1968) *Le système des objets*. Gallimard, Paris.

Bennett, Tony (1995) “The political rationality of the museum” en *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge. Londres-NY. Pp. 89-105

Bitzer, Lloyd F. (1968) “The Rhetorical Situation” en *Philosophy and Rhetoric* Vol. 1

Bjerregaard, Peter (2015) “Dissolving objects: Museums, atmosphere and the creation of Presence” en *Emotion, space and society*, No. 15

Bjerregaard, Peter (2016) “Assemblig the Spark of life” en Bjerregaard, Peter; Rasmussen, Anders Emil; Sørensen, Tim Flohr. *Materialities of passing: explorations in transformation, transition and transience*. Routledge London-NY

Booth, Wayne C.; Colomb, Gregory G. ; Williams, Joseph M. (2003) *The Craft of Research*, 2nd Edition. EEUU, University of Chicago Press.

Böhm, Andreas (2004) “Theoretical Coding. Text Analysis in Grounded Theory” en U. Flick, E. Kardorff e I. Steinke (Eds.), *A Companion to Qualitative Research*. SAGE Publications, Londres. Pp. 270-275.

Böhme, Gernot (1993) “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics” *Thesis Eleven* 36 (1). Pp. 113-126

Classen, Constance; Howes, David (2006). “The museum as sensescape: Western sensibilities and indigenous artifacts” en: Edwards, Elizabeth; Gosden, Chris; Phillips, Ruth B. (Eds.) *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Berg, Oxford and New York, pp. 199-222.

Cruz Porchini, Dafne; Garay Molina, Claudia; Velázquez Torres, Mireida (coords.) (2015) *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. UNAM, México.

Davidson, Lee; Pérez Castellanos, Leticia (2015) “Los aztecas en Oceanía. Una investigación sobre encuentros interculturales en exposiciones internacionales” en *Revista Intervención* julio-diciembre 2015, año 6, núm. 12:25-38. ENCRyM, INAH, México.

Davidson, Lee; Pérez Castellanos, Leticia (2019) *Cosmopolitan Ambassadors: International exhibitions, cultural diplomacy and the polycentral museum*. Vernon Press. Wilmington, Delaware

Deleuze, Gilles. Transcripciones de cursos en Vincennes 1978/1981 en www.webdeleuze.com

Dierking, Lynn; Falk, John (1992) “Redefining the Museum Experience: The Interactive Experience Model” en Benefield, Arlene; Bitgood, Stephen; Shettel, Harris (eds.) *Visitor Studies: Theory, Research, and Practice*. Center of Social Design, Jacksonville, Al. Pp. 173-176

Dudley, Sandra; Pearce, Susan M. (2012) *Narrating objects, collecting stories: essays in honour of Professor Susan M. Pearce*. Routledge, NY-Londres.

Dudley, Sandra (ed.) (2012), *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things*. Routledge, NY-Londres.

Dudley, Sandra (2013) “Museum Materialities. Object, sense and feeling” en Dudley, Sandra (ed.) *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. Taylor and Francis, Hoboken. Pp. 1-17.

Eastop, Dina (2012) “String-figure making: processes of objectification and embodiment” en Dudley, Sandra; Pearce, Susan M. *Narrating objects, collecting stories: essays in honour of Professor Susan M. Pearce*. Routledge, NY-Londres. Pp. 17-24

Estévez, Fernando (2011) “Fetichismo, fantasmagoría, desechos y lo dado a ver en el museo” en *Museo y Territorio* no. 4.

Ferguson, Bruce W. (1996) “Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense” en Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne, (Eds.) *Thinking About Exhibitions* Routledge, NY-Londres. Pp. 175-190.

Fleming, David (2008) “The Democratic Museum” keynote speech. Liverpool MA Conference, 6 octubre 2008

Flores Olmedo, Diego (2015) “Máscaras mexicanas: el arte prehispánico y su exhibición como ejercicio de modernidad (1945)” en Cruz Porchini, Dafne; Garay Molina, Claudia; Velázquez Torres, Mireida (coords.) *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. UNAM, México. Pp. 81-96

Greenblat, Steven (1991) “Resonance and wonder” en Karp y Levine *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Gumbrecht, Hans Ulrich(2004) *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, Stanford, California.

Hensher, Philip (2009) “British Museum's Aztec artefacts 'as evil as Nazi lampshades made from human skin'” en *Daily Mail*, 27 de septiembre, 2009. Recuperado el 05/03/17. Disponible en <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1216380/British-Museums-Aztec-artefacts-evil-Nazi-lampshades-human-skin.html>

Hooper-Greenhill, Eilean (2005) *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Serie Museum Meanings, Routledge, 2000.

Kennedy, Maev (2009) “Murder most foul: British Museum unmask who really killed Aztec leader” artículo aparecido en The Guardian 8 abril, 2009: Disponibe en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/apr/08/aztec-emperor-moctezuma-british-museum-exhibition>

Knell, Simon (2007) “Museums, Reality and the Material World” en Knell, Simon *Museums in the Material World*. Routledge, Londres-NY. Pp. 21-28

Latham, Kiersten (2013) “Numinous Experiences with Museum Objects” en *Visitor Studies*, Vol. 16 No. 1 Pp. 3-20

Lau, George F. (2003) "Aztecs. Royal Academy of Arts, London" en *American Anthropologist* Vol. 105 No. 3 (septiembre)

Lord, Beth (2006) "Foucault's Museum: difference, representation, and genealogy" en *Museum and Society*, march 2006 4(1)11-14.

Lord, Beth (2007) "From the document to the monument: Museums and the philosophy of history" en Knell, Simon, MacLeod Suzanne y Watson, Sheila *Museum revolutions: how museums change and are changed*, Londres, Routledge.

MacGregor, Neil (2010) *A history of the world in 100 objects*. Viking, Londres.

Maceira Ochoa, Luz (2015) "Investigación etnográfica en el museo" en Moreno Morales, Luis Gerardo (Ed.) *Tendencias de la Museología en América Latina. Articulaciones, horizontes, diseminaciones*. México, INAH-ENCRyM

Matos Moctezuma, Eduardo y Solís, Felipe (2004) "Los aztecas en Londres", *Museos de México y del mundo: la voluntad de mostrar, el ingenio de ver*, INAH/Conaculta/INBA, Pp. 60-69

Morales, Luis Gerardo (2009) "Límites narrativos de los museos de historia" en *Alteridades* Vol. 19 no. 37, Pp. 43-56

Morales, Luis Gerardo (2010) "La escritura-objeto en los museos de historia" en *Intervención. Revista internacional de Conservación, Restauración y Museología*. vol.1 no.1 México ene./jun. Pp. 30-38

Moreno Guzmán, María Olvido (2001) *Encanto y desencanto: el público ante las reproducciones en los museos: tres casos del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Nora, Pierre (1989) “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*” en *Representations* no. 26, University of California, Primavera, 1989

Padilla, Ignacio (2004) “La terrible belleza de una civilización perdida. Los aztecas. Debate en Gran Bretaña”, *Museos de México y del mundo: la voluntad de mostrar, el ingenio de ver*, INAH/Conaculta/INBA, 70-75.

Pekarik, Andrew; Doering, Zahava; Karns, David (1999) “Exploring Satisfying Experiences in Museums” en *Curator* Volumen 42, Número 2. April 1999. Pp. 152–173

Pérez, Leticia (2013) “Políticas para la difusión del patrimonio y prácticas de gestión en exposiciones internacionales: INAH, 1994–2006” Tesis de maestría en museología, ENCRyM-INAH, México.

Pérez Santos, Eloísa (2000) *Estudios de visitantes en museos : metodología y aplicaciones*. Trea, Gijón.

Rapp, Christof (2010), "Aristotle's Rhetoric" en Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2010 Edition), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/aristotle-rhetoric/>>.

Raymond, Emilie (2005) “La Teorización Anclada (Grounded Theory) como Método de Investigación en Ciencias Sociales: En la encrucijada de dos paradigmas” en *Cinta Moebio* 23, Universidad de Chile: Facultad de Ciencias Sociales, Filosofía y Humanidades. Pp. 217-227.

Roppola, Tiina (2012), *Designing for the Museum Visitor Experience*. Routledge, Londres. Versión Kindle.

Stevenson Day, Jane (1994) “Aztec, The World of Moctezuma: An Exhibition with Multiple Voices” en *Museum of Anthropology* Vol. 18 No. 3 Pp. 26-31

Schmilchuk, Graciela (2007) “Arte de México en Alemania. Un estudio de recepción” en *Addenda No. 16*, Revista Electrónica *Discurso Visual*. CENIDIAP-INBA-CONACULTA. Recuperado el 16/07/18. Disponible en <http://discursovisual.net/dvweb09/addenda/addenda9.pdf>

Smith, Laurajane (2014) “Visitor Emotion, Affect and Registers of Engagement at Museums and Heritage Sites” en *Conservation Science in Cultural Heritage* Vol 14, No 2 (2014). Pp. 125-131

Tenorio Trillo, Mauricio (1998) *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México, Fondo de Cultura Económica

Tilley, Chris (2006) “Introduction” en Tilley, Chris et al. (eds.) *Handbook of Material Culture*. Sage. London. Pp. 1-6

Torres, Ana (2015) “Memorias colectivas y escaparates artísticos en tiempos de confrontación (1952)” en Cruz Porchini, Dafne; Garay Molina, Claudia; Velázquez Torres, Mireida (coords.) *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. UNAM, México. Pp. 175-190

Velázquez Marroni, Cintia (2015) Understanding the past in the history museum. Visitor research in two Mexican museums (tesis de doctorado). University of Leicester, Leicester, Inglaterra.

Velázquez Marroni, Cintia (2017) “Beyond the “object-oriented vs. visitor/idea-oriented museum” divide: the value of objects for museum experiences”, en *Museologica Brunensia* Volumen 6, No. 1, Brno, Universidad Masaryk. Pp. 12-20

Wallis, Brian (1994) “*Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy*”, en D. J. Sherman y I. Rogoff (eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 265-281.

Watson, Sheila (2015) “Emotions in the History Museum” en A. Witcomb K. Message (eds) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory* John Wiley & Sons. Pp. 283–301.

Wood, Elizabeth y Latham, Kiersten (2013) *The Objects of Experience: transforming visitor-object encounters in museums*. Left Coast Press. Walnut Creek CA.

Zavala, Lauro (2006) “El paradigma emergente en educación y museos” en *Opción, Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 22, núm. 50. Maracaibo, Venezuela Universidad del Zulia Pp. 128-141.

Zavala, Lauro (2012) *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México, UAM/INAH/Conaculta.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES:

- Antonelli-Leorke, Lara [pentopapermedia] (2014, 2 julio). #aztecsmelb [Mariachi tocando frente a una vitrina]. Recuperada de <https://www.instagram.com/p/p8ZrbLCEfZ/>
- Davidson, Lee (2014, 9-10 abril) [Fotografías de piezas y exposición en Museo de Melbourne]. Archivos de trabajo, proyecto Victoria-ENCRyM.
- Hannah, Alicia [@aliciahnaomi] (2014, 2 julio). *Favourite shot from #aztecsmelb - @editevening gaining the ancient esoteric wisdom of the Aztecs* [Visitante sosteniendo la pelota de goma]. Recuperada de <https://twitter.com/aliciahnaomi/status/484281166963277826/photo/1>
- Pavković, Andrej [andrejpav] (2014, 2 agosto) [Fotografía de la maqueta del mercado] Recuperada de <https://www.instagram.com/p/rMgSd2mre2/>
- Zabe, Michel (2014) [Fotografía de Máscara Cráneo] Recuperada de <http://johnmcdonald.net.au/2014/aztecs/>