



Patio interior del Museo de Historia en Ciudad Ho Chi Minh, antes Musée Blanchard de la Brosse. Fotografía de la autora.

MUSEOS, DISCURSOS EXPOSITIVOS Y CONFLICTOS EN VIETNAM

MUSEUMS, EXHIBITION DISCOURSES AND CONFLICTS IN VIETNAM

Cristina Nualart

Arts & Humanities Division, IE University, Madrid

Resumen La historia de la institución museística manifiesta desde sus inicios diversas ostentaciones de poder que dan lugar a que los museos mismos sean piezas en el juego de las dinámicas persuasivas propias del poder suave (*soft power*). Este texto nos acerca a las transformaciones en el uso de los museos como herramienta adoctrinadora que han tenido lugar en Vietnam desde que fue un país colonizado, durante los conflictos bélicos, y llegando hasta el presente, momento marcado por un gobierno autoritario y una débil sociedad civil.

Palabras clave Vietnam, discursos expositivos, museos, políticas culturales, colonización.

Abstract Since its inception, the history of the museum as an institution has manifested various displays of power that have caused museums themselves to become pawns in the game of persuasive dynamics so typical of soft power. This article introduces the transformations in the use of museums as an indoctrinating tool that have taken place in Vietnam since it was a colonized country, during war conflicts, and up to the present moment marked by an authoritarian government and a weak civil society.

Keywords Vietnam, Exhibition Discourses, Cultural Policy, Colonization.

Introducción

La actualidad de los museos de Vietnam ha recibido escasa atención por parte de la academia, aun cuando el interés de la museología actual por la memoria histórica y la memoria traumática hacen pertinente el aprendizaje que se puede extraer a partir de ejemplos sobre este país. Situado en una posición central en la región del Sudeste Asiático, Vietnam formó parte, junto con Camboya y Laos, de la colonia francesa de Indochina, y es en ese contexto en el que se crean las instituciones museísticas. En la actualidad, Vietnam es un régimen de partido único que establece restricciones sobre los contenidos culturales a los que el público tiene acceso. La libertad de expresión artística en las exposiciones de arte es controlada de tal manera que las galerías de arte deben obtener licencias para cada exposición que desean abrir al público. Naturalmente, los museos nacionales siguen las directrices oficiales, como indica la antropóloga Margaret Bodemer cuando afirma que «un museo estatal es una institución cultural en la cual las ideologías nacionales se hacen públicas» (2010: 3). Bodemer considera que los museos son espacios críticos para moldear y cuestionar las identidades colectivas, posición que extendemos a casos concretos de discursos expositivos observados en diversos museos de Vietnam, pero no sin antes perfilar un breve recorrido por los orígenes de estos centros.

Antecedentes

Hubo intención de crear un primer museo en Saigón, la ciudad capturada por los franceses en 1861, donde la majestuosa edificación levantada para ello entre 1885-1890 sigue en pie¹. No obstante, nunca llegó a ser el Museo del Comercio originalmente ideado, sino que

¹ Edificio situado en la calle Lagrandière, actualmente llamada calle Ly Tu Trong.

se usó como residencia para el vicegobernador, y es que este edificio neoclásico fue una de las construcciones emblemáticas erigidas por una Francia nuevamente republicana, que marcaba su presencia en territorios colonizados con estos grandiosos palacios. Este inmueble lo diseñó Alfred Foulhoux, director de obras públicas en la nueva colonia de Indochina, y autor del Palacio de Justicia en Saigón, así como del pabellón de Cochinchina para la Exposición Internacional de París de 1889 (Le & Doyere, 1998). Muchas décadas después, este palacio sí devino museo, el Museo de la Revolución, actualmente llamado el Museo de la Ciudad de Ho Chi Minh.

Los museos coloniales

Los primeros museos en la colonia francesa de Indochina compartían una temática común, por tener el objetivo de musealizar las culturas antiguas de la región. Estas civilizaciones las estaban estudiando, desde finales del siglo XIX, investigadores de Francia amparados por la EFEO (École Française d'Extrême-Orient). Modelada en la École Française d'Athènes (1846) y la École Française de Rome (1875), el objetivo de la EFEO era el trabajo de campo y el estudio de arqueología, lingüística, textos antiguos, historia, museografía y etnología. En Indochina, arranca como una misión arqueológica establecida en 1898, tras lo cual cambió su nombre a EFEO en 1900. Al año siguiente, con vistas a organizar la Exposición Universal de Hanói de 1902, se trasladó allí parte de la colección de objetos que estaban en Saigón (ciudad del sur de Vietnam que actualmente toma el nombre de Ciudad Ho Chi Minh), y se tomó asimismo la decisión de trasladar la sede de la EFEO de Saigón a la mayor ciudad del norte, Hanói (Nguyen, 2012).

La EFEO estableció cuatro museos para exponer el arte de las civilizaciones de la

región que empezaba a investigar. El museo Parmentier, en Danang, cerca de yacimientos arqueológicos en exploración, se dedicó al arte del reino de Champa. No muy lejos, en la ciudad imperial de Hué, abrió otro museo en 1923. Luego abrió el museo Blanchard de la Brosse en Saigón, y en 1932 el museo Louis Finot en Hanói. El Musée Blanchard de la Brosse posteriormente sería el Museo Nacional de Vietnam, y a día de hoy es el Museo de Historia en Ciudad Ho Chi Minh. También el Musée Louis Finot de Hanói ha pasado a ser el prestigioso Museo de Historia de Vietnam en la capital. Hay que señalar que las cartelas y las guías de exposición de estos primeros museos se escribían solo en francés, idioma que solía conocer la población autóctona de élite, es decir, una pequeña minoría. Más adelante, para aplacar el resentimiento de la población local hacia el dominio colonial, en las cartelas se pusieron traducciones en vietnamita.

Tras la derrota de Francia en 1940 durante la Segunda Guerra Mundial, su fuerza en Vietnam decrece, mientras va cobrando protagonismo la figura del líder anticolonial Ho Chi Minh. El control francés sobre Indochina se desplomó primero en Vietnam del Norte, territorio que se llamará la República Democrática de Vietnam (DRV)². En 1945, Ho Chi Minh promulga el Decreto 65, dando origen al Instituto Oriental de Vietnam dedicado a la preservación del patrimonio³. Es un paso en los cambios culturales que están por venir, debido a que Ho Chi Minh entendió que los franceses solo habían musealizado lo que interesaba a sus arqueólogos y científicos, y no la realidad de la población, situación ante la cual él propuso poner en valor el «espíritu indó-

mito del pueblo en su larga historia de luchas para defender el país» (Tai, 1998: 190).

La primera Guerra de Indochina (1946-1954) puso fin a la colonización francesa, y precisamente en 1954 se montó la primera exposición temporal con cartelas informativas cuyo texto estaba escrito en vietnamita en primer lugar, y debajo en francés (Nguyen, 2012). Por su parte, Francia debe traspasar los museos de la EFEO al Instituto Oriental de Vietnam, concluyendo en 1958 la entrega de los museos y sus colecciones al pueblo de la República Democrática de Vietnam. Otro evento destacable que ocurre en 1958 es la creación en Hanói de dos nuevos museos: el Museo Militar y el Museo de la Revolución. Estos forman parte de los seis museos nacionales de Vietnam que comprenden en Hanói, el Museo de Historia de Vietnam (antes Museo Louis Finot); el Museo de la Revolución y el Museo Militar, ambos abiertos en 1959; el Museo de Bellas Artes de Vietnam inaugurado en 1966; y también el Museo dedicado al líder Ho Chi Minh creado en 1990 (Tai, 1998)⁴.

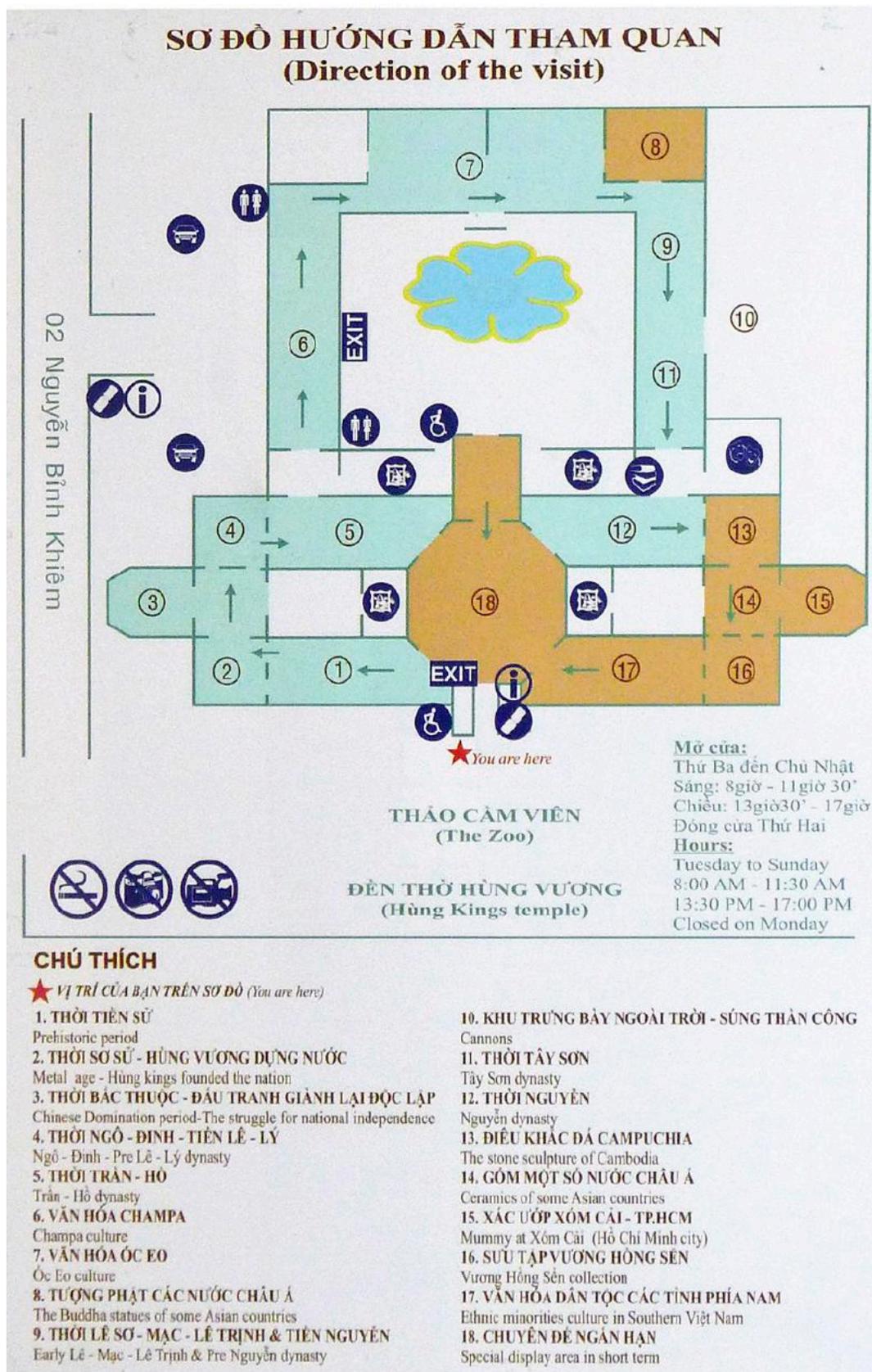
Como ya se ha comentado, la EFEO tenía su sede en Hanói desde 1901, por lo que no sorprende que en dicha ciudad haya más museos, y más antiguos. Fuera de la capital, en Bac Thai, se encuentra el Museo de las Culturas de las Nacionalidades de Vietnam, así llamado desde 1986, cuando la abolición de las regiones autónomas obligó a rebautizar al que había nacido como Museo de Investigación de la Región Cultural Autónoma de las Nacionalidades Vietnamitas, en 1963. En Vietnam del Sur, o más propiamente la República de Vietnam (RVN)⁵, las complicaciones bélicas hicieron imposible la apertura de nuevos museos hasta entrados los años 70.

² *Việt Nam Dân Chủ Cộng Hòa* (1954-1975).

³ Posteriormente, el Instituto Oriental de Vietnam será renombrado Departamento de Preservación de Museos del Ministerio de Cultura e Información.

⁴ No confundir con el monumental mausoleo dedicado al líder en Hanói, creado a mediados de los años 70 del siglo xx, que no se encuentra en esta lista por no tratarse de un museo nacional (Giebel, 2001).

⁵ *Việt Nam Cộng Hòa* (1955-1975).



Mapa de la distribución de salas en el Museo de Historia en Ciudad Ho Chi Minh. Fotografía de la autora.

Nuevas políticas culturales

Norte y Sur de Vietnam, ambos devastados por la guerra, se reunificaron en 1975, con Hanói por única capital y sede del gobierno comunista que sigue al mando. Los museos del sur quedaron bajo la misma administración que los del norte, y es por lo tanto en Hanói donde se dictan las políticas culturales. Los museos nacionales están controlados directamente por el Ministerio de Cultura, mientras que otros museos son administrados por la provincia o el municipio donde se ubican (Tai, 1998).

Según el modelo soviético de clasificación museográfica que se había adoptado en Vietnam del Norte desde su temprana declaración de independencia, los museos de la EFEO habrían sido museos de cultura y no de historia (Tai, 1998). La representación visual de la historia del pueblo vietnamita pasó a ser el objetivo central de los museos, que siguieron las pautas de Ho Chi Minh: ensalzar la defensa del país y los lugares de memoria de personajes famosos. Los museos de Vietnam del Norte se reorganizaron sobre la base de una guía estatal publicada en 1971, cuando el país aún estaba en guerra, y desde entonces los museos han continuado utilizando las ediciones sucesivas del mismo texto (Tai, 1998).

Tras la reunificación, para consolidar la paz en todo el territorio fue necesario un proyecto de construcción de nación, por lo que la propaganda y las políticas culturales promovieron una imagen nacionalista de identidad unida. Una ley de 1976 reestructuraba los museos, queriendo que cada provincia mostrase la historia y la cultura local y nacional en un museo propio. Los artefactos arqueológicos debían permanecer en la provincia donde se hallaron, aunque es frecuente exponer reproducciones, como se hizo durante la guerra de Vietnam para proteger las piezas originales, y como se hace también para poder presentar la misma narrativa nacional en diversos museos (Tai, 1998).

Sin embargo, el proyecto unificador de nación no fue del todo uniforme, ya que la maquinaria cultural y el dinero para financiarla estaban en el norte, beneficiando en mayor medida a Hanói, donde el arte empezó a desarrollarse con fuerza desde finales de los ochenta. Por el contrario, la historia del sur del periodo 1945 a 1975 está insuficientemente documentada, en parte por la pérdida y destrucción de mucha información durante las guerras, pero también de manera intencionada, borrando a los autores que escribieron en Vietnam del Sur de su justo lugar en la historia oficial de la literatura vietnamita (Bass, 2017).

Desde este contexto de la inmediata posguerra, avanzamos una década hacia el periodo *doi moi* (Đổi Mới), que inicia en 1986 con una serie de reformas de liberalización económica y política. Así comienza un periodo de apertura del país, que a partir de los primeros años 90 se desarrolló rápida y visiblemente. Aquí nos detenemos para observar algunas estrategias expositivas de importantes museos, por encontrar mensajes antagónicos que invitan a la reflexión sobre las dinámicas de poder empleadas por este tipo de instituciones.

Los museos de bellas artes

En 1962 se había fundado en Hanói el Museo de Bellas Artes de Vietnam, en lo que era entonces Vietnam del Norte (DRV). El Estado tardó solamente cuatro años en completar la adquisición de la colección, permitiendo inaugurar el museo al público en 1966. El edificio elegido para exponer la historia del arte nacional había sido un bonito internado católico construido en la era colonial. De estilo Art Déco, la arquitectura del edificio de 1937 incorporaba elementos orientales, detalles que se enfatizaron cuando se remodeló como museo, añadiendo aleros curvados hacia arriba, típicos de Asia (Lenzi, 2004).



Mapa de la distribución del contenido del Museo de Bellas Artes de Vietnam, en Hanói. Fotografía de la autora.

En este museo el panorama histórico abarca desde la antigüedad hasta el presente, aunque el énfasis de la colección está en el siglo xx. De las cerca de veinte mil piezas en la colección, no hay en exposición más de tres mil, que rotan aproximadamente dos veces al año. Las cartelas informativas se escriben en vietnamita, inglés y francés. La extraordinaria colección de cerámica del Museo de Bellas Artes en Hanói se muestra en la planta sótano. En la sección antigua de la planta baja se encuentra un punto fuerte de la colección: los bronce de la civilización Dong Son del primer milenio a.C., ejemplos de la larga y gloriosa historia de Vietnam (Nguyen, 2012). El primer piso se dedica a las artes folklóricas asociadas a la variedad de creencias, ritos y festividades de comunidades que pueblan el Sudeste asiático.

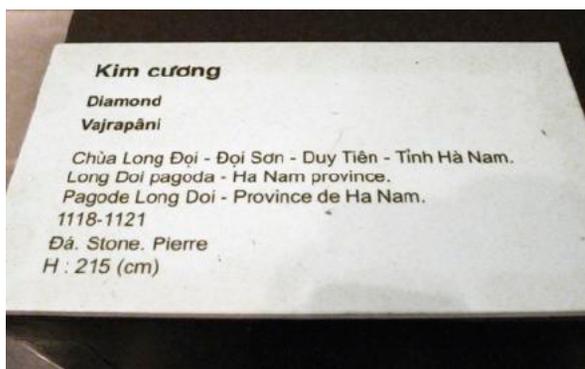
El arte del siglo xx es una parte estelar de la colección. Las primeras salas exponen el arte

moderno de Vietnam del periodo colonial, destacando las pinturas hechas por los maestros de la primera generación de graduados de la Escuela de Bellas de Indochina establecida en 1925. Esta escuela de arte es clave para la comprensión del arte moderno de Vietnam (Nualart, 2022). Las obras fechadas entre 1930 a 1945 que se ven en el museo evidencian tendencias románticas o realistas, mientras que las de 1945 a 1954 ya reflejan el giro hacia el patriotismo y el nacionalismo del que se hicieron eco artistas que en muchos casos lucharon en la guerra anticolonial.

En el museo no podían faltar varias salas dedicadas a la pintura a la laca, un medio artístico singular de Vietnam, gracias a las innovaciones aportadas por el prestigioso artista Nguyen Gia Tri (1908-1993). Originario del norte, este joven que tanto resintió el dominio colonial, más adelante se opondría



Escultura de piedra de la colección de arte antiguo, expuesta en la planta baja del Museo de Bellas Artes de Vietnam, en Hanói. Fotografía de la autora.



Cartela de la pieza anterior, con información en vietnamita, inglés y francés. Fotografía de la autora.

a la visión artística impuesta por el partido comunista, cuya visión museográfica dirigía la atención hacia la historia popular. En el caso de las artes visuales, esto tomó la forma de un estilo gráfico, el realismo socialista, manifiesto en muchos carteles de propaganda. Nguyen Gia Tri no objetaba a esta producción artística por un choque ideológico, sino por hacer una defensa a ultranza de la libertad creativa. Por ese motivo, el artista se trasladó a Vietnam del Sur en un momento en el que allí todavía no se controlaba el estilo y el contenido de la creación visual, y permaneció en el sur el resto de su larga vida. Las pinturas de Nguyen Gia Tri expuestas en el Museo de Bellas Artes de Vietnam en Hanói son piezas de su trayectoria temprana, creadas bajo el dominio colonial. Como veremos, importantes obras de su etapa madura se albergan en el museo de arte de Ciudad Ho Chi Minh.

En contraposición a estas salas de arte moderno, la parte actual de la colección del Museo de Bellas Artes en Hanói es bastante floja, porque las adquisiciones de arte contemporáneo requieren el visto bueno del Ministerio de Cultura (Do & Nguyen, 2015). Son significativas las ausencias de artistas alternativos de Hanói, como pueden ser Nguyen Minh Thanh, Nguyen Van Cuong, Truong Tan y Vu Dan Tan, creadores que en el periodo post-socialista rompieron con la tradición moderna y crearon un arte crítico e innovador (Lenzi, 2004). Estos artistas, rechazados por todas las instituciones oficiales en su día, se dieron a conocer en los espacios de arte independientes que aparecieron en la década de los 90. Su obra no se ha musealizado, si bien fuera del país genera mucho interés (Radulovic & Bhagwati, 2021).

En opinión de Do y Nguyen (2015), las políticas expositivas del Museo de Bellas Artes en Hanói no están actualizadas, como se ve por cuanto el recorrido de la colección permanente no ha variado en diez años, y



Mujeres jóvenes en el jardín (1939), por el artista Nguyen Gia Tri. Paneles de madera lacada con cáscara de huevo y pan de oro, 400 x 159 cm. Pertenece a la colección de arte moderno, expuesta en la primera planta del Museo de Bellas Artes de Vietnam, en Hanói. Fotografía de la autora.

tampoco hay una programación continuada de exposiciones temporales que contribuya a aumentar el número de visitantes, que hasta el momento no pasan de ochenta mil al año. Este público, por su parte, se ha percatado del estancamiento manifiesto en las salas del museo y ha expresado desilusión por cartelas con información insuficiente y una generalizada falta de profesionalidad (VietNamNet, 2015).

Un museo más joven es el Museo de Bellas Artes de Ciudad Ho Chi Minh⁶. En dicha ciudad, las autoridades adquirieron en 1987 unos majestuosos edificios coloniales como sede para el museo de arte que se inauguraría en 1992. Allí también se siguió la narrativa oficial que busca poner de manifiesto la larga y poderosa historia de Vietnam, relato que nuevamente se visibiliza exponiendo piezas que datan desde la antigüedad hasta la era contemporánea. El museo tiene piezas de las culturas Champa, Khmer y Oc Eo, civilizaciones que antiguamente habían ocupado actual territorio sureño.

Al igual que su homólogo en el norte, este Museo de Bellas Artes tiene una sala dedicada a Nguyen Gia Tri, un artista que es puesto en

valor incluso más que en el museo de Hanói. La pieza reina del museo es una enorme pintura que Tri comenzó en 1969 y completó casi veinte años después: *Jardín de primavera del Centro, Sur y Norte* (1988)⁷. La pieza mide más de 5 metros de ancho y está realizada en laca sobre paneles de madera. La temática no es muy diferente de la que aparece en obras creadas en Hanói décadas antes, como *Mujeres jóvenes en el jardín* (1939), también de gran tamaño (4 metros de ancho), que en el museo de Hanói está en el centro de una sala en cuyas paredes cuelgan otras obras, lo que distrae la mirada y no incentiva la contemplación. Por contraste, en el museo de Ciudad Ho Chi Minh a este artista se le reserva una sala entera, espaciosa, cálida y con paneles informativos en la pared. En este museo, la sala dedicada al artista Nguyen Gia Tri está a pocos pasos de una sala con dibujos que representan a Ho Chi Minh, el líder cuya imagen está presente en

⁷ Nguyen Gia Tri era conocido por pintar escenas de mujeres en jardines. En el contexto de este museo, estas obras creadas después de la reunificación de Vietnam se interpretan como visiones de un país apacible y armonioso, y además, como se deduce por el título de esta pieza en concreto, se hace referencia a Vietnam en su extensión geográfica actual, marcada por tres grandes áreas, y que tiene precedentes en tiempos previos a la colonización.

⁶ Ciudad Ho Chi Minh, anteriormente llamada Saigón. Su nombre actual es comúnmente abreviado a HCMC, por sus siglas en inglés.



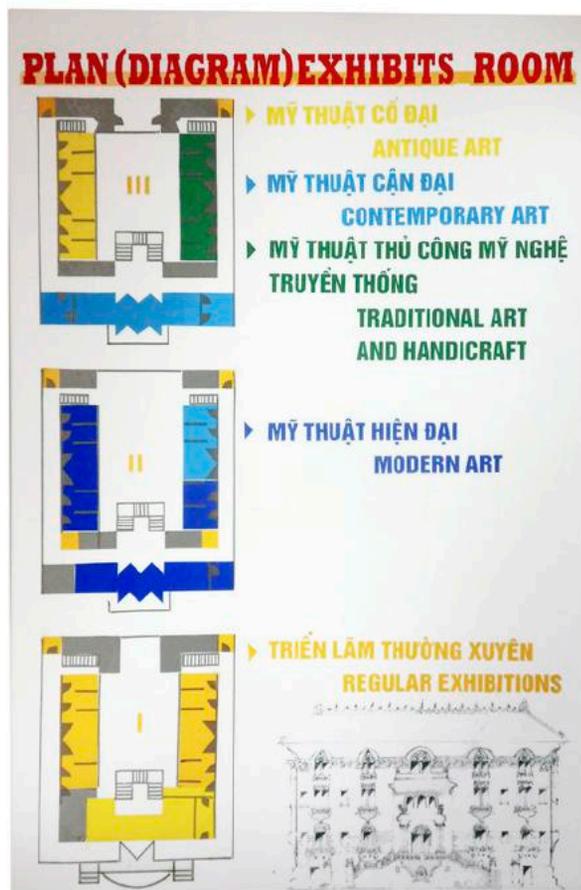
Fachada principal del Museo de Bellas Artes de Ciudad Ho Chi Minh, antes de su restauración. Se aprecia el recubrimiento de cal hidráulica típica de edificios coloniales como este, construido entre 1925 y 1934. Fotografía de la autora.

todos los carteles de propaganda en cualquier espacio público.

Otro artista del norte con obras importantes en el Museo de Bellas Artes de Ciudad Ho Chi Minh es Ta Ty, un absoluto renovador cuyas obras de la década de los años 50 del siglo xx se consideran vanguardistas. Durante su servicio militar, Ta Ty fue destinado a Saigón y otras zonas del sur. Permaneció allí, donde en los años 60 retrató a notables personajes de Vietnam del Sur y desarrolló una insólita práctica de arte abstracto, destacable porque la abstracción no fue oficialmente aceptada hasta 1990.

Hay que destacar que estos museos de arte en las dos metrópolis principales están dirigidos por ministerios diferentes, y con

distintas motivaciones. El Museo de Bellas Artes de HCMC está poco financiado y poco valorado, y su colección necesita urgente trabajo de conservación, lamenta Zoe Butt, ex-directora del centro de arte independiente Sàn Art. Los museos de Vietnam, dice Butt (2012), son espacios de alquiler para eventos privados o exposiciones de pago, y ni aportan una perspectiva crítica, ni exponen el arte experimental que se está haciendo. Le llama la atención que el museo de la capital se llame Museo de Bellas Artes de Vietnam, y no de Hanói, y lamenta el trato preferente que recibe: mayor financiación, personal más formado y una rotación de la colección más elevada. Por su parte, el Museo de Bellas Artes



Mapa de la distribución del contenido del Museo de Bellas Artes de Ciudad Ho Chi Minh. Fotografía de la autora.

de Ciudad Ho Chi Minh alquila espacios para cualquier proyecto que aporte algún ingreso, sin dar mucha importancia a la calidad ya que cualquier beneficio obtenido va directamente a Hanói, lo que impide al propio museo gestionar una programación efectiva.

Musealizar la guerra

Hemos visto que los dos museos de Bellas Artes que existen en Vietnam organizan su colección respondiendo al llamado de presentar una historia nacional larga y gloriosa. A continuación, se comentará otro museo cuyos discursos expositivos reafirman el ensalzamiento de sentimientos nacionalistas, pero en este caso por contraposición con una

fuerza extranjera. El Museo de Vestigios de Guerra⁸ ubicado en Ciudad Ho Chi Minh se construyó poco después del fin de la guerra de Vietnam, en 1975. Fue conocido como el Museo de Crímenes de Guerra Americanos, o Museo de las Atrocidades Americanas, hasta 1997, cuando toma el nombre actual. Como estas nomenclaturas abiertamente sugieren, este museo relata la guerra americana que en el resto del mundo se suele llamar la guerra de Vietnam. El público principal de este museo son turistas extranjeros, a quienes el museo parece dirigirse recalando con insistencia que Vietnam es el país que venció a Estados Unidos.

Para Gillen (2014), el Museo de Vestigios de Guerra es un buen ejemplo del tipo de «turismo oscuro» (*dark tourism*) que se fomenta con objetivos políticos. El museo es sin duda uno de los lugares turísticos más visitados de Vietnam, país que permite el turismo internacional desde 1986. Ese año, recién abiertas las fronteras, llegaron diez mil visitantes al país. En menos de diez años el número de turistas ya superaba el millón, y en 2012 la cifra rebasó los seis millones y medio (Kennedy & Williams, 2001). Cuando Vietnam llevaba poco tiempo abierta al turismo, en 1995 este museo lo visitó un reportero estadounidense que en su reseña expresa la sorpresa que le causa ver que los obuses, más que trofeos de guerra, parecían objetos «tristes y cansados», «como si nadie hubiese podido desarrollar un impulso de preservación hacia esta basura bélica, mucho menos el dinero necesario para convertirlo en una exposición elegante» (Marchant, 1995). El periodista compara los «trastos» expuestos en el museo de Vietnam con los entornos prístinos del museo Smithsonian de Nueva York, institución que según él hubiese musealizado los vestigios con toda pulcritud.

⁸ Actualmente el museo lleva en inglés el nombre de *War Remnants Museum* (en vietnamita: *Bảo tàng Chứng tích Chiến tranh*), véase <http://www.baotangchungtichchienhien.vn>.



Interior del Museo de Vestigios de Guerra en Ciudad Ho Chi Minh. El espacio exterior del mismo alberga tanques, misiles, aviones y helicópteros de guerra. Fotografía de la autora.



Instalación con imágenes de «madres heroicas», en el Museo de Mujeres de Hanói. Fotografía de la autora.

Subyace en su comentario la creencia de que los museos deben documentar con elegancia y sobriedad, sea cual sea el tipo de objetos expuestos, así como también se entrevé cierta ingenuidad respecto a los recursos necesarios para crear una «exposición elegante». En todo caso, la visita a este museo le provoca unos sentimientos acongojantes que son útiles para el necesario trabajo de reconciliación entre Vietnam y Estados Unidos, confiesa el propio autor. Sin duda son también señal del éxito de las estrategias expositivas del museo.

La museografía hace de Estados Unidos un enemigo «otro», irracional e inhumano.

El museo no está organizado por temas, por historia o por geografía, ni parece que tenga enfoque conceptual o curatorial alguno, opina Gillen (2014), pero la representación de la brutalidad y el dolor de la guerra es incesante. El contenido de las vitrinas transmite el mensaje de que Vietnam sigue reparando y reconstruyendo los destrozos perpetuados por Estados Unidos, mientras que las cartelas y los textos de pared citan estadísticas y datos históricos, en señal de que Vietnam opera con pensamiento racional y dentro de los parámetros de la modernidad. Una de las estrategias empleadas, por ejemplo, es la representación

The battle for the reunification of the country could not have been accomplished without the silent sacrifices of the women whose children and husbands died for the Motherland. In recognition of their sacrifices on 24th September 1994, the Permanent Committee of the National Assembly established the honorary title of 'Heroic Mothers of Vietnam' which was granted to woman who had lost more than two children, their only child, only one child, or their husband and children, or their own life.

In December 2008, almost 50,000 women received the title, some posthumously. Nguyen Thi Thu of Quang Nam lost 10 children and two grandchildren; Pham Thi Ngu and Nguyen Thi Ranh of Ho Chi Minh City lost eight children and were also awarded 'Hero of the Popular Armed Forces'.

Compensation was given to these honoured mothers such as accomodation or pensions.

Texto de pared sobre las «madres heroicas» en el Museo de Mujeres de Hanói. Fotografía de la autora.

visual del «antes» y «después». Se exponen lado a lado fotos en blanco y negro de paisajes arrasados por el bombardeo estadounidense con fotos a color de los pueblos y las ciudades vietnamitas que ahora están reconstruidas. En otras salas encontramos fotografías y videos recientes de bebés y de adultos desfigurados, en entornos absolutamente precarios, imágenes que ilustran crudamente el horror del Agente Naranja, un producto defoliante vertido sobre miles de hectáreas de jungla (Agent Orange Record, 2020). Esta agresión por parte de Estados Unidos, cuyas consecuencias afectan con enfermedades y malformaciones congénitas a las generaciones de la posguerra, se ha definido a posteriori como un ecocidio, o como «violencia lenta» (Biggs, 2018). Gillen (2014) argumenta que el Partido Comunista de Vietnam presenta esta tragedia para desacreditar a los Estados Unidos y reafirmar su propia autoridad. El propósito del museo no es registrar la historia pasada, sino demostrar que Vietnam en la actualidad es un país fuerte y tenaz, aunque sigue siendo víctima del imperialismo americano.

Con el paso del tiempo, este museo ha cambiado su forma de presentar las exposiciones para acomodar nuevos objetivos. No hace tanto que se eliminó la retórica anti-Viet Kieu (vietnamitas en el exilio a quienes Vietnam recibía con difidencia o sospecha), desde el momento en que el gobierno tuvo interés en que volvieran, trayendo su bagaje educativo, y dinero para invertir en su país natal (Gillen, 2014).

La heroicidad ambivalente

La gran atracción turística que es el Museo de Vestigios de Guerra viene a ser un óptimo canal para enfatizar la heroicidad del pueblo vietnamita frente a las fuerzas invasoras. En el caso que sigue, encontramos discursos expositivos menos victoriosos, donde la heroicidad pretende incitar determinadas actitudes, pero por su doble sentido lo hace a costa de generar un conflicto interno. A día de hoy perduran unas diferencias entre el norte y del sur del país que replican los antagonismos de la guerra que enfrentó a una mitad del país contra la otra mitad, ante lo cual el Estado traslada

mensajes de apaciguamiento a la población, con el fin de moldear su comportamiento. Sin embargo, como demuestran distintos estudios (Drummond & Rydstrom, 2004), los mensajes son contradictorios y dan lugar a una disonancia entre los preceptos básicos del comunismo y una incitación al consumo conspicuo, tal y como se aprecia en el siguiente ejemplo.

En 1995, una exposición en el Museo Militar de Hanói ponía en valor el sencillo modo de vida de las mujeres en los años de la guerra. La exposición *Heroic Mother* destacaba los esfuerzos y la generosidad patriótica de las mujeres en las distintas luchas contra el enemigo extranjero. Con el propósito de aplacar y calmar los sentimientos ambivalentes de la población respecto a la historia reciente del país, la exposición *Heroic Mother* conmemoraba a las mujeres mayores en general, y en particular a las condecoradas con una pensión asignada a las «madres heroicas». Se entendió que estas figuras maternas eran un buen referente para ayudar a canalizar y procesar el trauma colectivo. Tai (2001) expone las sutiles manipulaciones del imaginario colectivo de roles de género, y en concreto indica que las representaciones de las madres tienen una importante presencia en las artes visuales, en la literatura y en las canciones populares⁹.

En la muestra que nos ocupa del Museo Militar, las vitrinas y los dispositivos de exposición mostraron pertenencias de las madres heroicas y objetos personales como ropa y utensilios de guerra. Estos viejos artefactos cotidianos fomentaban en quien los veía sentimientos entrañables y de acercamiento y empatía hacia las madres de guerra, documenta Ashley Pettus (2003:

⁹ No es posible analizar en el presente artículo los dos museos de mujeres en Vietnam, el Museo de Mujeres en Hanói, un museo muy visitado, y su homólogo en el sur, instalado en una villa ajardinada en Ciudad Ho Chi Minh, ambos museos merecedores de extensos estudios. Tampoco cabe aquí una reflexión sobre el Museo Etnológico de Vietnam, en Hanói, sobre el cual existe un detallado estudio por Bodemer (2010).

104). Pero no era el único mensaje, sostiene la investigadora al explicar que la exposición no deseaba generar sentimientos de identificación en el público visitante, bajo el razonamiento de que incentivar a las y los visitantes a emular los pocos modos de vida representados en la exposición de 1995 no contribuiría al crecimiento económico promocionado por las autoridades en ese momento. Recordemos que tras la renovación económica *doi moi* se estimuló un sistema de mercado para el cual el propio Estado buscaba incentivar el consumo, en particular entre la población femenina (Drummond & Rydstrom, 2004).

Efectivamente hubo en esos momentos un choque de valores en distintos frentes. Lo evidencia un diálogo recogido por Pettus (2003: 4), según el cual una militante de la Unión de Mujeres de Hanói declaró que esta exposición era aleccionadora para las mujeres jóvenes de los años noventa, a las que nunca les había faltado nada, y que nada sabían del sacrificio. El ácido comentario refleja la tensión social inherente al proceso de transición hacia un sistema económico nuevo. Pasadas dos décadas del fin de la guerra, solo las generaciones más mayores tienen en su memoria el hambre y la miseria que vivieron, mientras que la numerosísima población joven no tenía reparo en explorar con desenfreno unos modos de vida consumistas. Se hace evidente que además de heridas sin cerrar por el pasado reciente, apareció cierta tensión intergeneracional que las políticas culturales intentaron aliviar con exposiciones como la de *Heroic Mother*. Ambiguamente, esta exposición adoctrinaba en un sentido contrario al de otros medios y canales de comunicación, que fomentaban hábitos adquisitivos desconocidos hasta ese momento. En el periodo de renovación *doi moi* se realiza un esfuerzo oficial por mantener vigentes los discursos de ensalzar a la clase obrera y la vida modesta y proletaria, claramente entroncada con el afán, igualmente oficial, de acelerar el crecimiento económico.

Además, las mujeres recibían mensajes contradictorios de sus mayores y de sus propias experiencias de vida. Los años de austeridad de la posguerra habían prohibido las expresiones de feminidad, tras lo cual la oportunidad de compensar las penurias pasadas comprando ropa a la moda y productos de cuidado personal era algo que querían hacer incluso las mujeres que apenas se las arreglaban para salir adelante económicamente (Leshkowich, 2012).

Conclusiones

Como resumen de los primeros conflictos a los que este artículo hace referencia, se ha mostrado que la museología en Vietnam dio un cambio sustancial en su paso a la descolonización. El primero de los museos coloniales nunca llegó a abrir, si bien el propio palacio neoclásico que iba a ser el Museo del Comercio constituía en sí mismo un vehículo para hacer ostentación, ante los ojos del mundo, del poder de la república francesa que se extendía ya muy lejos de las costas europeas. Con aspiraciones parecidas, los primeros museos coloniales en Indochina perseguían poner en valor a los investigadores de arqueología, historia, y antropología, primero a través de los mismos nombres puestos a los museos, y segundo a través su contenido, procedente de excavaciones y yacimientos en los lugares que antiguamente habían habitado distintos pueblos de la región. Se diría que en este caso lo que encontramos es el ego de un tipo de conocimiento ilustrado que indirectamente apoyaba los postulados de la llamada misión civilizadora, frente a cualquier admisión del valor de otras epistemologías.

Con el traspaso de los museos coloniales al gobierno de Vietnam en el proceso de su independencia, llegan otras nociones de museografía y del tipo de conocimiento que ésta puede ofrecer. Tomando inspiración de modelos soviéticos, la siguiente etapa

para los museos genera una narrativa de la historia que tiene al pueblo vietnamita por protagonista. Aquí quedan enredadas las ideologías de clase para desactivar el elitismo precedente, junto con el objetivo de crear nación, tras la dolorosa experiencia del enfrentamiento de vietnamitas entre sí. No obstante, estos discursos expositivos presentan contradicciones en cuanto a que ciertas voces, como los autores del sur, han sido borradas de la narrativa oficial. Evidencia de esto está en la selección de artistas en los museos de arte. Por los motivos expuestos anteriormente, principalmente relacionados con el control de la financiación, se detecta cierta rivalidad encubierta, o por lo menos ciertas distancias, entre los museos de Bellas Artes ubicados en la capital y en Ciudad Ho Chi Minh. En el museo de esta ciudad del sur se encuentran pinturas abstractas de Ta Ty, un pintor que no hubiese podido pintar ese tipo de obras en Vietnam del Norte. Por su parte el museo en la capital hace caso omiso de la producción artística contemporánea de carácter contestatario, de la que nada ha ingresado en la colección. En contraposición, la rivalidad internacional ha quedado ejemplificada en los discursos expositivos del Museo de los Vestigios de Guerra, que reafirma la heroicidad del pueblo vietnamita frente a los Estados Unidos.

Por último, una exposición temporal en el Museo Militar de 1995 ha aportado la evidencia necesaria para argumentar que los discursos propagandísticos son complejos, y en sus matices se hallan contradictorios mensajes que buscan inducir comportamientos en la sociedad. Por una parte, el propósito de la exposición *Heroic Mother* era de rebajar la tensión social por la reunificación del país que se había separado precisamente por diferencias entre norte y sur, y por otra parte, dicha exposición, en paralelo a otros canales de comunicación, ha dejado de ensalzar la frugalidad y la austeridad, comportamientos

inservibles cuando el estímulo al consumo y la vitalidad del mercado es lo que persiguen las nuevas políticas económicas.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Agent Orange Record*. Disponible en <https://agentorangerecord.com/why-agent-orange/> [Fecha de consulta 12/06/2022].
- BASS, Thomas A. (2017) *Censorship in Vietnam: Brave New World*, Amherst y Boston: University of Massachusetts Press.
- BIGGS, David (2018) «Following Dioxin's Drift: Agent Orange Stories and the Challenge of Metabolic History», *International Review of Environmental History*, 4(1): 7-31. Disponible en doi.org/10.22459/IREH.04.01.2018.03 [Fecha de consulta 30/08/2021].
- BODEMER, Margaret Barnhill (2010) *Museums, Ethnology and the Politics of Culture in Contemporary Vietnam*, tesis doctoral, Manoa y Honolulu: Universidad de Hawaii.
- BUTT, Zoe (2012) «Xe Om Drivers of the Mind: The Journey of Sàn Art», en DIQUINZIO, Apsara (ed.) *Six Lines of Flight: Shifting Geographies in Contemporary Art*, San Francisco y Berkeley: San Francisco Museum of Modern Art y University of California Press, 128-137.
- ĐO, Quoc Viet & Thi Thu Huong NGUYEN (2015) «Un musée et des collections vietnamiennes en contexte de mondialisation», en HERBELIN, C., WISNIEWSKI, B. & F. DALEX (eds.) *Arts du Vietnam. Nouvelles approches*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 217-222.
- DRUMMOND, Lisa & Helle RYDSTROM (eds.) (2004) *Gender Practices in Contemporary Vietnam*, Singapur: NIAS Press.
- GIEBEL, Christoph (2001) «Revolution and Its Tutelary Spirit in the Village of My Hoa Hung», en TAI, Hue-Tam Ho (ed.) *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*, Berkeley: University of California Press, 77-105.
- GILLEN, Jamie (2014) «Tourism and Nation Building at the War Remnants Museum in Ho Chi Minh City, Vietnam», *Annals of the Association of American Geographers* 104(6): 1307-1321.
- KENNEDY, Laurel B. & Mary Rose WILLIAMS (2001) «The Past without the Pain. The Manufacture of Nostalgia in Vietnam's Tourism Industry», en TAI, Hue-Tam Ho (ed.) *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*, Berkeley: University of California Press, 135-163.
- LÊ Quang Ninh & Stéphane DOVERT (eds.) (1998) *Saigon Architectures 1698-1998*, Ciudad Ho Chi Minh: Nhà xuất bản.
- LENZI, Iola (2004) *Museums of Southeast Asia*, Singapur: Archipelago Press.
- LESHKOWICH, A. M. (2012) «Finances, Family, Fashion, Fitness, and. . . Freedom? The Changing Lives of Urban Middle-Class Vietnamese Women», en NGUYEN-MARSHALL, V., DRUMMOND, L. & D. BÉLANGER (eds.) *The Reinvention of Distinction. Modernity and the Middle Class in Urban Vietnam*, Dortmund: Springer.
- MARCHANT, Fred (1995) «The War Crimes Museum in Ho Chi Minh City», *Peacework* 249: 18.
- NGUYEN Thi Thu Huong (2012) «Art in the Rotunda: The Cham Collection at the National Museum of Vietnamese History», *Curator* 55(1): 81-93.
- NUALART, Cristina (2022) «Dibujar en idiomas. Visualizar la colonización lingüística en el Sudeste Asiático», *Signa* 31: 611-631. Disponible en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/29510> [Fecha de consulta 30/02/2022].
- PETTUS, Ashley (2003) *Between Sacrifice and Desire: National Identity and the Governing of Femininity in Vietnam*, Nueva York: Routledge.
- RADULOVIC, Veronika & Annette BHAGWATI (eds.) (2021) *Don't Call it Art. Contemporary Art in Vietnam 1993-1999*, Berlín: Kerber.
- TAI, Hue-Tam Ho (1998) «Representing the Past in Vietnamese Museums», *Curator* 41(3): 187-199.
- (2001) *The Country of Memory. Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*, Berkeley: University of California Press.
- «The fine art of museum management», en *VietNam-Net*. Disponible en <https://vietnamnet.vn/en/the-fine-art-of-museum-management-E131167.html> [Fecha de consulta 22/06/2020].

Recibido el 15 del 6 de 2022

Aceptado el 5 del 9 de 2022

BIBLID [2530-1330 (2022): 70-87]



Restauración de la fachada del Museo de Bellas Artes de Ciudad Ho Chi Minh en 2011. La nueva pintura aplicada ha cubierto la superficie de cal ocre original. Fotografía de la autora.