

ICOFOM

---

STUDY

---

SERIES

---

**50 años de la  
Mesa Redonda de  
Santiago de Chile:  
lecturas en clave  
actual**

**VOL. 50(1) — 2022**

---

ICOFOM

---

STUDY

---

SERIES

---

---

VOL. 50(1), 2022

---

50 años de la  
Mesa Redonda  
de Santiago de  
Chile: lecturas en  
clave actual

---

## **ICOFOM STUDY SERIES, Vol. 50, Issue 1 — 2022**

International Journal of the ICOM International Committee for Museology (ICOFOM)

The ICOFOM Study Series is a double-blind peer reviewed journal

### **Guest Editors:**

Leonardo Mellado, Universidad de Santiago de Chile (USACH)

Bruno Brulon Soares, University of St Andrews

### **Editor / Rédacteur**

Bruno Brulon Soares

University of St Andrews, Scotland

### **Editorial Board / Comité éditorial / Consejo editorial**

Yves Bergeron, Université du Québec à Montréal, Canada

Supreo Chanda, University of Calcutta, India

Ann Davis, Former Director, The Nickle Arts Museum, University of Calgary, Canada

Annette Fromm, Florida International University, USA

Scarlet Galindo, Universidad Iberoamericana, Mexico

Anna Leshchenko, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany

François Mairesse, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, CERLIS

Jesús Pedro Lorente, Universidad de Zaragoza, Spain

Daniel Schmitt, Université Lille Nord de France, France

Markus Walz, Leipzig University of Applied Sciences, Germany

Elizabeth Weiser, Ohio State University, USA

Zheng Yi, Fudan University, China

### **Advisory Committee / Comité d'avis / Consejo Consultivo**

Maria Cristina Bruno, Universidade de São Paulo, Brazil

Bernard Deloche, Professor Emeritus, Université de Lyon 3, France

André Desvallées, Conservateur général honoraire du patrimoine, France

Peter van Mensch, Professor Emeritus, Reinwardt Academie, Netherlands

Martin Schaerer, Past President of ICOM Ethics Committee, Switzerland

Tereza Scheiner, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brazil  
Anita Shah, Museum consultant, India  
Tomislav Šola, Professor Emeritus, University of Zagreb, Croatia

## **Secretariat for the ICOFOM STUDY SERIES**

General secretary: Anna Leshchenko  
Articles en français : Marion Bertin  
Articles in English: Elizabeth Weiser and Lynn Maranda  
Artículos en español: Scarlet Galindo Monteagudo  
Assistant copy editor: Ross Tidwell

Articles and correspondence should be sent to the following email:  
icofomsymposium@gmail.com

ISSN: 2309-1290 ICOFOM STUDY SERIES (Print)  
ISSN: 2306-4161 ICOFOM STUDY SERIES (Online)  
ISBN: 978-92-9012-445-0 (print version)  
ISBN: 978-92-9012-446-7 (digital version)

© International Committee for Museology of the International Council of  
Museums (ICOM/UNESCO)

Published by ICOFOM, Paris, in 2022.

# Tres escenarios político- museológicos para pensar la actual instrumentalidad de los museos públicos

**Alejandra Gabriela Panozzo Zenere**

CEVILAT-IECH, CONICET-UNR, Rosario,  
Argentina

*The “instrumental/intrinsic” dichotomy is too simplistic to allow grounded critical engagement with the real complexities of cultural institutions and programs.*

Lisanne Gibson

## RESUMEN

---

El presente trabajo reflexiona acerca de la instrumentalidad de los museos públicos con respecto a las políticas culturales. Se propone un análisis que articula perspectivas provenientes de la museología—museología tradicional, nueva museología, museología crítica— y de las establecidas desde las políticas— específicamente, aquellas que se delimitan según los paradigmas de excelencia artística, democratización cultural y democracia cultural. El objetivo general consiste en diseñar tres escenarios político- museológicos coexistentes y permeables entre sí, con vistas a trabajar la dimensión social y política de la entidad patrimonial. Se busca ofrecer modelos que no sean lineales, sino que aborden distintas manifestaciones de dicha instrumentalidad desde agentes, territorialidades y temporalidades diversas.

**Palabras claves:** instrumentalidad, museos, políticas culturales, escenarios político-museológicos, dimensión social-política

## ABSTRACT

### Three political-museological scenarios to think about the current instrumentality of public museums

This work reflects on the instrumentality of public museums regarding cultural policies. An analysis is proposed that articulates perspectives from museology— traditional museology, new museology, critical museology— and those established from the policies— specifically, those that are delimited according to the paradigms of artistic excellence, cultural democratization, and cultural democracy. The general objective is to design three coexisting and permeable political-museological scenarios, with the aim of working on the social and political dimension of the heritage entity. It seeks to offer models that are not linear but address different manifestations of such instrumentality from different agents, territorialities, and temporalities.

**Keywords:** instrumentality, museums, cultural policies, political-museological scenarios, social-political dimension



## Introducción

El debate sobre la instrumentalidad de los museos públicos se relaciona con una discusión en torno al valor intrínseco o instrumental de la cultura que data de fines del siglo XX e inicios del siglo XXI. Según John Holden (2006), los valores instrumentales de la cultura se vinculan con los efectos accesorios de esta, en la medida que es utilizada para cumplir con ciertos propósitos sociales o económicos. Aquí, en tal sentido, definimos a la instrumentalidad como la capacidad que tienen los museos y las políticas culturales de ser gestionados como un medio para obtener fines que no se limitan a lo cultural, sino que proponen lograr ciertas metas en beneficio de los integrantes de una sociedad. Este aspecto de los museos fue indagado por Tonny Bennett (1995; 1998) y Lianne Gibson (2001; 2008) entre otros, mientras que, en el caso de las políticas culturales, encontramos autores como Jennifer Craik, Libby Mcallister y Glyn Davis (2003), Letitia Lawson (2003) o Clive Gray (2007). Este trabajo propone vincular el carácter instrumental de las políticas públicas y de los museos a partir de la interacción que se da entre ambos, y pensar esa interacción como una retroalimentación. Al respecto, nos interesa señalar distintas manifestaciones de esa interacción que se ponen en juego en las dinámicas de los museos públicos al cumplir con los lineamientos de las políticas culturales. Recordemos que tales políticas— que se vinculan con paradigmas

de implementación general— son impulsadas por actos de gobierno de los Estados-nacionales en los territorios en que tienen injerencia; aquí nos interesa, en particular, el modo en que interactúan con la dinámica institucional de los museos públicos de escala media a grande, y como dichos museos contribuyen al ejercicio de esas políticas.

Para dar cuenta de las modalidades que adopta esa retroalimentación, se propone como objetivo diseñar tres escenarios político-museológicos que busquen profundizar en la dimensión social y política de los museos. Estos escenarios no se presentan como compartimentos cerrados, sino que en ellos se reconocen las posibles coexistencias y permeabilidades propias de los actos humanos. A lo largo de este trabajo, se intentará mostrar las particularidades de cada escenario, y se describirán algunos aspectos de las políticas culturales delimitadas según distintos paradigmas— el de *excelencia artística*, el de *democratización cultural* y el de *democracia cultural*— con vistas a establecer acciones o prácticas posibles para ser aplicadas en los museos. La indagación sobre la ejecución de tales políticas se articulará con distintas corrientes de la museología— *museología tradicional*, *nueva museología* y *museología crítica*— cuyos desarrollos teórico-prácticos atienden a las demandas contextuales y a la presencia de distintas sensibilidades culturales y sociales que pueden incidir en la dinámica del museo.

## Escenario político-museológico enfocado en la relación *excelencia-objeto*

Para comenzar, demarquemos un primer escenario establecido por un conjunto de políticas culturales asociadas al paradigma de la *excelencia artística*— vinculado al canon que supo promover la *cultura académica*—<sup>1</sup>, propuesto Lluís Bonet y Emmanuel Négrier (2019). La *excelencia*, según estos autores, es entendida como una conjunción entre lo erudito y lo canónico, que pone el énfasis en la calidad de la oferta. Las políticas que responden a este paradigma no se organizan en relación con las necesidades colectivas ni pretenden fijar estrategias globales amplias; por el contrario, se sostienen en un sistema autorreferencial— a menudo subjetivo (Walmsley, 2013). Sin embargo, a fin de resolver los problemas del desarrollo cultural, buscan normalizar las relaciones que se dan en este sector, lo cual conduce a que se establezcan prioridades y se desestimen otras opciones.<sup>2</sup> En este marco, suelen complementarse con, por ejemplo,

---

1. La *cultura académica* como se entiende aquí se orienta a la protección de un determinado patrimonio, proveniente de una herencia artística que determina una cierta concepción de lo bello y de lo moral, así como de lo políticamente correcto. Por esta razón, el paradigma asociado a ella suele excluir de su agenda política expresiones artísticas vanguardistas o expresiones culturales de minorías o socialmente marginadas (Bonet y Négrier, 2019).

2. En algún punto, encontramos una persistencia del modelo planteado para las políticas culturales en América Latina de Néstor García Canelini (1987), de *mecenazgo liberal*. En cuanto, a los modos de organización de la relación de lo político-cultural, a través del apoyo a la creación y distribución discrecional de la *Alta Cultura*. Al mismo tiempo, se vincula con un desarrollo cultural sostenido en la difusión del patrimonio y la libre creatividad individual, no como una acción colectiva.

demostraciones de apoyo a expresiones rupturistas que no forman parte de las artes tradicionalmente legitimadas por la academia. Dicha actitud encaja con la exigencia de excelencia, ya que la gran mayoría de estas expresiones artísticas contemporáneas presentan dificultades para sobrevivir en el libre mercado, dado que no tienen condiciones preponderantes de comercialización. Al mismo tiempo, la incorporación de dichas expresiones posibilita actualizaciones en cuanto a materialidades y prácticas legitimadas por la academia, de las que resultan nuevos cánones artísticos. En este conjunto de políticas surge la disyuntiva “entre el apoyo a una creación experimental de calidad, a veces con códigos complejos y que sin ayuda pública podría desaparecer, y el interés por ampliar audiencias, tanto para este tipo de obras como para el conjunto de la oferta cultural subvencionada” (Bonet y Négrier, 2019, p. 42).

Persisten aquí derivaciones del pensamiento ilustrado del siglo XVIII que fomentan, por caso, una libre creación y oferta cultural de calidad en línea con una estética elitista o el interés por la protección de lo que ya está dado como patrimonio. El escenario planteado por estos elementos establece una construcción discursiva sostenida en disciplinas— nos referimos, por ejemplo, a la historia, la filología y la geografía— que aún ponderan una clara visión clásico-humanista, fundadas todas ellas sobre una base epistémica y metodológica positivista, la cual promueve un discurso que estructura el concepto de cultura bajo un “carácter eurocéntrico, liberal y humanístico” (Barbieri, 2012, p. 67). El sentido de cultura que estimulan estas políticas se asocia, por un lado, con las nociones de esencia, elevación o trascendencia, que se pueden circunscribir, por ejemplo, a un conjunto de símbolos o logros individuales que se valoran como universales. Por otro lado, se acentúa el carácter sustantivo de la cultura— a través de ciertos rasgos de cosa inerte y estática— que se relaciona con la idea de adquisición y conservación (Abreu, 2005). El paradigma de la excelencia se relaciona estrechamente con los conceptos de *alta cultura* y *cultura universal* presentes en buena parte del siglo XX, los cuales tienen un correlato con la idea de “las artes eruditas— no solo vinculadas a las áreas artísticas, sino también a la protección de patrimonio—” (Lacarriue y Cerdeira, 2016, p. 19).

Las políticas, bajo este paradigma, son proyectadas por sectores gubernamentales estatales dirigidos por altos funcionarios que son asesorados, a su vez, por comités técnicos formados por expertos<sup>1</sup>; o por ciertos grupos de elite que cuentan con apoyo gubernamental— generalmente asociados a la figura del mecenazgo filantrópico<sup>2</sup>. En cualquiera de estos casos, se sostienen políticas verticalistas; una persona o un conjunto de ellas seleccionan, programan y determinan acciones que delinear representaciones y prácticas, las cuales se

---

1. Esta condición se da preferentemente en los países nórdicos o anglosajones, en que las personas que llevan adelante estas políticas son seleccionadas por los Consejos de las Artes (Bonet y Négrier, 2019).

2. Este caso se presenta en países latinos y germanos. Se trata de funcionarios políticos que son asesorados por comités técnicos formados por expertos (Bonet y Négrier, 2019).



trasladan desde el centro hacia las periferias, a través de la modalidad de estímulos y premios. Se impulsa, a través de esta modalidad, un progreso intelectual y espiritual con una gran carga de recuperación de lo material; todo lo cual resguarda y conserva cierta autonomía del sector cultural respecto de los demás sectores públicos o de las lógicas sociales, económicas, políticas imperantes.

En este escenario, la retroalimentación entre el ejercicio de las políticas culturales y la dinámica de los museos suscita guiones y acciones que conllevan una dinámica orientada a preservar, resguardar y exhibir la materialidad de los objetos para subrayar sentidos como el de lo unívoco, lo trascendente y lo universal, lo cual no deja de atender las lógicas globales. Esta actitud predomina más allá de ciertas actualizaciones que implican, como se dijo, la incorporación de expresiones rupturistas. Esta condición se puede reconocer en museos de arte que actualizan sus colecciones adquiriendo piezas de arte contemporáneo. Aún se sostiene al objeto como el protagonista que pone en movimiento dicha dinámica —aunque cobra relevancia también la figura de su creador—. Es decir, el objeto es valorado, sobre todo, a partir de su “condición particular relacionada con lo único, lo significativo y lo representativo” (Silverstone, 1995, s/p). Así, la entidad patrimonial receptiva a esta dirección conserva un perfil y una función orientados a la acción educativa. El patrimonio se pone en valor con el fin de que los ciudadanos —sujetos a un régimen espectral de pasividad— lo contemplen y se eduquen según los lineamientos de un guion que intenta romper con lo histórico. No obstante, se establecen otros órdenes que jerarquizan, por ejemplo, conexiones entre la tradición y lo actual o la herencia y lo global, lo que se conoce como giros temáticos globales o un esquema constelar (Olivari y Panozzo Zenere, 2020).

En el territorio argentino, se pueden reconocer algunos procesos de este escenario en museos de Bellas Artes que comenzaron a adquirir obras que hacen uso de materialidades y prácticas artísticas contemporáneas. Particularmente, cabe mencionar tres casos que permitirían ilustrar esta lógica expositiva, ellos son: el del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”, de Córdoba; el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, de Rosario; y el Museo Municipal de Bellas Artes, de Bahía Blanca. Los tres museos comenzaron, en un momento dado, aproximadamente hacia fines del siglo XX, a adquirir y exponer obras de artistas contemporáneos. Con el tiempo, tuvo lugar un proceso por el cual parte de esa colección contemporánea dio origen a nuevas instituciones o a reformas en la propia institución. Ello implicó, asimismo, cambios en los guiones y estructuras de exhibición de estos museos de Bellas Artes que pasaron a combinar materialidades, prácticas y artistas tradicionales con lo contemporáneo. Las piezas tradicionales, además, son exhibidas bajo nuevas relecturas, las cuales proponen agrupamientos temáticos que no descuidan lo histórico y que suelen poner un fuerte acento en la figura de sus creadores.

Estamos en presencia del museo “como un fin en sí mismo y, en consecuencia, tendiente siempre a proteger las obras como la tarea primordial [...] encomendada por la sociedad” (Hernández Hernández, 2006, p. 157). Se trata de un

arquetipo que, aunque desde una mirada global, aún conserva reminiscencias de aquel surgido bajo los lineamientos del pensamiento ilustrado dieciochesco o de la entidad patrimonial concebida en términos modernos (Jiménez Blanco, 2014). La corriente museológica que profundiza el modo de pensar e indagar esta dinámica es conocida bajo el nombre de *museología tradicional*. Aunque parezca desactualizado referirnos a ella, la recuperamos debido a que algunos museos se esfuerzan todavía en documentar su propio devenir histórico; en conservar, estudiar y difundir las piezas de su colección y la figura de artistas y personalidades emblemáticos; y en determinar una serie de conocimientos prácticos principalmente relacionados con el trabajo que allí acontece. Su finalidad consiste en privilegiar el valor material de los objetos que el museo posee— así como el valor de sus creadores— y en resguardar lo que ellos representan— en función del prestigio y el reconocimiento social— al mismo tiempo que se mantiene un relato jerarquizado, el cual se nutre de ellos mientras los aleja de su contexto o entorno.

Este posicionamiento, hacia el interior de la institución cultural, es impulsado por profesionales que conservan una mezcla de espíritu científico y pragmatismo, lo cual conlleva destacar aspectos del conocimiento especializado— aquí, podríamos hacer mención al campo artístico. Los lineamientos particulares que se desprenden de esta dinámica construyen una *política de objetos* (Lacarrière y Cerdeira, 2016), lo cual trae a nuestra memoria la clasificación realizada por Ángela García Blanco (1999), específicamente, la que refiere a la denominada *museología del objeto*. Allí la autora ofrece una construcción del guion en donde la selección y organización de las piezas se basa, por un lado, en un objeto-representativo que responde individualmente a las características de un grupo y, por otro, en un objeto-función que representa los usos que lo diferencian de los demás. Bajo este patrón, se reconoce una formación previa del visitante; así, son ponderados sectores de públicos expertos o aficionados que se vinculan de manera particular con la tipología de las colecciones. Estamos ante una institución cultural que se ensimisma en acciones dirigidas a sus públicos frecuentes, capaces de interactuar con propuestas artísticas y patrimoniales exigentes (Bonet y Négrier, 2019). Asimismo, se detecta una presencia mínima de medios secundarios o elementos informativos, con el fin de reforzar el supuesto de que el objeto es portador del mensaje por sí mismo.

### **Escenario enfocado en la relación *democratización-evento***

El paradigma en que nos basamos para pensar el segundo escenario es el de la *democratización cultural* (García Canclini, 1987; Barbieri, 2014; Bonet y Négrier, 2019). La idea de *democratización* se vincula con el acceso igualitario a la oferta y al disfrute de los bienes culturales, entendida en términos de gratuidad, masividad, apertura, ampliación de equipamiento cultural y diversificación de la infraestructura. Es decir, mediante distintas propuestas se busca garantizar la accesibilidad, en tanto se promueve la igualdad social a través de la cultura

(Lacarrieu y Cerdeira, 2016). Así, las políticas culturales que se enmarcan bajo este paradigma tienen por objetivo ofrecer la máxima calidad y cantidad de propuestas al mayor número posible de personas, mediante la proyección de “una acepción socialmente dominante de lo que se entiende por cultura [...] que intenta romper las barreras que dificultan su consumo” (Bonet y Négrier, 2019, p. 42). El resultado que se percibe de este tipo de políticas no solo convoca al acceso sino que, en algunos casos, impulsa una relación particular con el *evento* y una forma de gestión que se mixtura con el *espectáculo* (Lacarrieu y Cerdeira, 2016). Esto ocurre al promover una estrategia ambiciosa que pretende mejorar la calidad de la experiencia personal y colectiva; por ejemplo, al popularizar las artes eruditas o la protección del patrimonio. Asimismo, algunos de los ejercicios de estas políticas dejan entrever una “estrategia de captación para los sectores ‘incultos’ [...] como ejercicio de consumo de sectores observados como ‘no productores de cultura’” (Lacarrieu y Cerdeira, 2016, p. 21). De esta manera, Ángel Mestre (citado en Lacarrieu y Cerdeira, 2016) considera que es necesario reconocer ciertas condiciones del elitismo y etnocentrismo que se proyectan en la puesta en acto de estas políticas, las cuales, de algún modo, interpelan sobre qué se democratiza y quiénes son parte de esa democratización.

La ejecución de las políticas desplegadas en este escenario, en pos de facilitar el acceso a las manifestaciones culturales, reduce las barreras económicas, sociales, geográficas y educativas con la intención de alcanzar un tipo de acceso universal que permita una mayor implicancia y atención de los ciudadanos. De esta manera, se delinea una construcción discursiva que consolida una visión antropológico-sociológica y acrecienta la base epistémica y metodológica de la puesta en ejecución de esas políticas. Al mismo tiempo, en algunos aspectos, se detecta la influencia de lecturas provenientes, por ejemplo, de la psicología social— específicamente, nos referimos a la psicología del ocio— o de la economía— en relación con el *marketing* y la publicidad. En esta línea, la conceptualización de la cultura pasa a ser entendida como un derecho que tienen todos los ciudadanos a acceder a los recursos y contenidos, con lo cual se incrementan los márgenes de ingreso. Sin embargo, en muchos casos, continúa atada a difundir y popularizar aspectos anclados a la Alta Cultura —en tanto cultura universalizada— o promover un desplazamiento de la cultura en términos de producto, de bien o de servicio, “que compite por el tiempo, interés y dinero del consumidor, y por lo tanto debe demostrar su utilidad social y económica” (Barbieri, 2014, p. 104).

Los Estados que impulsan este tipo de políticas funcionan como administradores a través de ministerios de cultura o consejos de las artes. Estos ministerios o consejos se constituyen en referentes del diseño e implementación de políticas culturales, y proyectan prácticas y acciones que continúan siendo ejercidas en los territorios desde el centro hacia la periferia. Solo que, en este escenario, en palabras de Nicolás Barbieri (2014), tal actitud enfatiza la función social de la actividad cultural que siempre aparece vinculada con otros ámbitos como, por ejemplo, la salud, la educación o la economía.

La corriente museológica que profundiza el estudio de la dinámica que adquieren los museos en este escenario es la de los enfoques críticos aplicados a la museología, también reunidos bajo el nombre de *museología crítica*. Entre los representantes de esta corriente se encuentran autores como Carol Duncan (1971), James Clifford (1999) y Tony Bennett (1999), que permiten reconstruir distintas corrientes de análisis que responden a un acercamiento del museo a la realidad contextual, solo que, en este caso, se ubican los trabajos que reflexionan y revisan el lugar del establecimiento dentro de un marco complejo y mayor que lo excede —sin dejar de reconocer sus particularidades. Recuperamos aquellas lecturas críticas que denuncian, por ejemplo, cómo los museos van adquiriendo distintas estrategias de seducción para convertirse en “un espacio híbrido, mitad feria de atracciones y mitad grandes almacenes” (Huysen, 2001, p. 44). También nos interesan los intercambios entre la museología y las teorías de la tecnología, del lenguaje y de la semiótica, que nos acercan a una lectura del museo en clave de *evento* (Scheiner, 2015). En esta construcción analítica, se abandonan aspectos que hacen a su forma *pre-dada*, y con ello, a su representación atada al tiempo y a su presencia materializada, para convertirlo— sin perder su naturaleza y substancia— en un “ser simultáneamente Uno (el que adviene) y Muchos (cómo y dónde se da lo que adviene), “ capaz de] presentarse bajo distintas formas, estar presente en muchos espacios, sintonizado con muchos tiempos, hasta el mismo tiempo real” (Scheiner, 2015, p. 82).

El museo fluctúa, dentro de este escenario, entre educar y entretener a los visitantes. La dinámica que entonces se manifiesta produce una alternancia entre fidelizar al propio público —promoviendo estrategias tradicionales y conservadoras que aún privilegian cierta pasividad en sus acciones— y renovar y desarrollar la apertura a otros públicos, lo cual flexibiliza y descentraliza, como señalamos, ciertos aspectos de la temporalidad, la espacialidad y la materialidad.

No obstante, esta condición puede adquirir dos lecturas. Por un lado, en una primera lectura, se atiende al acceso en términos de accesibilidad, lo cual puede concretarse mediante mejoras en las instalaciones , al apelar a diversificar aspectos de su programación, al ofrecerse de manera tanto física como virtual, o al establecer una ruptura con el guion jerarquizado para dar lugar a una perspectiva más próxima a los metarrelatos a través de una *museología de la idea* (García Blanco, 1999). Sobre este último punto, cabe destacar cómo la organización de los objetos desplaza la linealidad cronológica y la homogeneidad para funcionar a partir de estructuras de interpretación propositivas y abiertas. Estas estructuras presentan agrupamientos cuyo propósito es el de reconstruir narrativas que intentan dar cuenta de problemáticas sociales actuales y de ampliar los enfoques sobre ellas. Dicha construcción ya no solo apela a las piezas, sino que es acompañada por una marcada cantidad de medios secundarios— textos en sala o etiquetas— y elementos informativos— fotografías, cartas, revistas, diarios— que buscan contextualizar la producción e informar acerca de ella, con el objetivo de llegar a un mayor número de visitantes. Estas propuestas museográficas, como ya se señaló, apelan al espacio

físico y al virtual. Por otro lado, en referencia a la segunda lectura posible, el acceso también puede conducir, en algunas ocasiones, como describimos al comienzo de este escenario, a ejercicios poco profundos o de corto alcance (Bonet y Négrier, 2019). Pensemos, por ejemplo, en las afamadas exposiciones *blockbuster* o la creciente oferta de aspectos periféricos (Checa, 2004). Estos casos remiten, nuevamente, a un sentido de ampliación— otra vez, en términos de acceso— solo que, en pos de seducir a un mayor número de públicos, establecen otros vínculos con la mercantilización. Según Mónica Lacarrieu y Mariana Cerdeira (2016), se promueve cierta carencia de contenidos en pos de alcanzar un disfrute generalizado o de brindar una oferta de eventos que buscan lograr una convocatoria acotada a esos eventos específicos y masiva— perspectiva relacionada, principalmente, con la cultura como entretenimiento, placer y ocio.

Con respecto a este escenario, en el territorio argentino se puede mencionar la acción desplegada por el Museo Nacional de Bellas Artes (CABA, Argentina) con relación a la exposición “Acuarelas”, de J.M.W. Turner, de 2018. Considerar esta exhibición en particular permite reconocer ciertos elementos que pueden conectarse con la caracterización de este escenario. En tal sentido, es oportuno recordar el debate que esta muestra desató en torno a cuestiones como las del acceso o la espectacularización.<sup>1</sup>

## Escenario enfocado en la relación democracia-inclusión

El tercer y último escenario se define en relación con el paradigma de *democracia cultural* (Urfalino, 1996). Al igual que en el anterior escenario, el término *democracia* también refiere aquí al propósito de dar mayor acceso a la oferta cultural; pero ese sentido se amplía porque, además, se busca incorporar otras expresiones culturales y visibilizar a colectivos, individuos y comunidades que, aun estando presentes en el territorio, se encontraban excluidos de la cultura oficial (Lamont & Small, 2007). Al contemplar esa diversidad, las políticas culturales ligadas a este paradigma proyectan una multiplicidad de objetivos; entre ellos, se destaca el de propiciar el empoderamiento de las comunidades y el desarrollo de una posición crítica por parte de estas, que suele ir acompañada de una proliferación de reivindicaciones artísticas, identitarias, comunitarias y territoriales. Esta perspectiva, según Teixeira Coelho (2009), corresponde con el subtipo que García Canclini (1987), en su clasificación de las diferentes políticas culturales aplicadas en Latinoamérica, definió como *democracia participativa*. En el marco de estas políticas, por ejemplo, se busca que el patrimonio se construya de tal modo que permita a todas las clases sociales identificarse en él. Se establece, así, como eje a la promoción de la participación popular y de

---

1. Para recuperar el debate revisar <https://www.cronista.com/clase/checklist/polemica-en-el-bellas-artes-cultura-fijo-el-pago-de-una-entrada-100-para-su-gran-expo-del-ano-20180907-0004.html>; <https://www.infobae.com/cultura/2018/09/07/para-ver-la-muestra-de-turner-en-el-bellas-artes-habra-que-pagar-entrada/>

la organización autogestiva de las actividades culturales y políticas; al mismo tiempo, se favorece el desarrollo cultural en pos de lo plural de las culturas de cada grupo y de sus necesidades.

La construcción discursiva asume una visión antropológico-sociológica—aportes ofrecidos, por ejemplo, por la antropología social o la sociología de la cultura, respectivamente— que permite ampliar la base epistémica y metodológica mediante el rescate de la función social de la actividad cultural que busca romper con la idea de civilización. La conceptualización de la cultura, al igual que en el anterior escenario, se expande al ser entendida como el derecho de acceder a los recursos y contenidos; solamente que aquí es clave poder incorporar la idea de las culturas y sus voces particulares, con lo cual se amplía el espectro de personas que ingresa a los museos. En este sentido, en algunos casos —según el nivel de incumbencia territorial—, se aprecia una articulación entre praxis y saberes de otros grupos, colectivos y comunidades; a pesar de que ello puede generar disputas de poder hacia su interior, se opta por el intercambio a la hora de pensar lo cultural.

Este tipo de políticas se encuentra, preferentemente, impulsado por los gobiernos locales a través de la elaboración de programas que son promovidos a lo largo de sus territorios; pero también puede ser alentado por organizaciones sociales o asociaciones, paralelas a los gobiernos, conformadas por diversos colectivos sociales. Estos agentes que se ponen en movimiento nos permiten recuperar la idea de *políticas territoriales* (Lacarrieu y Cerdeira, 2016), la cual conlleva procesos de descentralización y de difusión de la cultura bajo lineamientos de calidad sostenidos en lógicas ancladas al territorio. De este modo, se busca ampliar los márgenes sociales y proyectar la inclusión de sectores marginados—su voz y sus producciones— para abogar por una identidad colectiva. Todo ello supone una clara diferencia con el escenario *enfoque excelencia-objeto* —el cual privilegiaba los logros individuales por sobre los colectivos—, al igual que con el escenario de relación *democratización-evento*, pues el escenario que nos ocupa apela a una actitud activa y participativa de los involucrados. En este marco, se establece una mirada horizontal entre el Estado y otros agentes del sector cultural, al ser todos eslabones que construyen y promueven propuestas y experiencias en pos de generar prácticas participativas e inclusivas (Bonet y Négrier, 2019). Asimismo, se proyectan acciones que intentan desarticular la relación de dirección única entre centro y periferia; a diferencia de los anteriores escenarios, se aumentan y diversifican los puntos de centralidad y los subsectores, en pos de fomentar la incorporación de nuevos actores y producciones, lo cual genera una mayor retroalimentación. No obstante, estas políticas no están exentas de ambigüedades y contradicciones. Ocurre que, bajo el supuesto del empoderamiento, con frecuencia, se reconoce y visibiliza a las comunidades de manera homogénea; o se recae en esquemas existencialistas ante participaciones que se reducen a atender demandas— más que a reconocer y trabajar sobre necesidades—; o se favorece una desresponsabilización del Estado,

en la medida en que se trasladan a las comunidades más responsabilidades que poder (Lacarrieu y Cerdeira, 2016; Barbieri, 2017).

Bajo estas políticas culturales, los museos ponen en evidencia una dinámica que ha sido atendida, consecuentemente, por dos corrientes de la museología. En primer lugar, por la *nueva museología* (Desvallées, 1992; Maure, 1996), la cual prioriza a la persona sobre el objeto y considera el patrimonio como un instrumento al servicio del desarrollo de la persona y de la sociedad. Entre dichos rasgos, se distingue un arquetipo dinamizador y de desarrollo integral que ofrece un pasaje desde la monodisciplinariedad a la pluridisciplinariedad; del público a la comunidad participativa; del edificio al territorio; de una colección a un patrimonio regional. En segundo término, se advierte otra línea de trabajos ubicada bajo la *museología crítica* (Clifford, 1999). En este caso, a diferencia de los enfoques trabajados en el escenario anterior, aquí se recuperan los análisis que se enfocan en rever los objetos que forman parte de las colecciones, así como los relatos que se construyen con ellos, en tanto atienden a la posibilidad de crear otras narrativas que incluyan a sectores sociales marginados— en cuanto a género, edades, clase social o etnia. Son aspectos retomados por tendencias actuales, situadas a lo largo del territorio latinoamericano que promueven un trabajo con anclaje situado y comunitario, ellas son la *museología social* (Moutinho, 1993)<sup>1</sup> y la *museología participativa* (Pérez Ruiz, 2008; Simon, 2010; Alderoqui y Pedersoli, 2011; Salgado, 2013).<sup>2</sup>

Aquí, el museo se instrumentaliza y genera ejercicios y experiencias culturales en función de visibilizar y dar voz, bajo un nuevo registro de lo inclusivo, a diversos actores que habitualmente no han sido convocados para formar parte de la dinámica de la sede museal. Es decir, “significa dar participación y representación a la gran variedad de personas y grupos existentes, así como potestad para intervenir en la toma de decisiones en cuanto les atañe” (Montiel, 2004, p. 21). Aquí se rompen ciertos órdenes de jerarquía y de legitimación que supieron establecer algunos actores hacia el interior del establecimiento, para dar lugar a una gestión compartida— no sin que ello genere diferencias entre todos los actores participantes. Se borra, de esta manera, una clara delimitación de roles al compartir responsabilidades entre los diferentes agentes implicados. Se genera una visión del museo como un *medio activo* (Hernández Hernández, 2006), pues se transforma en un intermediario que intenta ayudar a mejorar la vida en comunidad con vistas a convertirse en un agente de transformación social. Al igual que en el escenario anterior, esta dinámica

---

1. Desde esta perspectiva se revaloriza el vínculo con las comunidades próximas. Se insta a compartir responsabilidades y atender necesidades con otros, se trabaja con miembros de las comunidades para construir un diagnóstico más certero sobre los problemas que los aquejan como comunidad y en ese territorio; asimismo, es con ellos que se pretende coproducir soluciones a fin de generar un desarrollo más sostenible.

2. Esta línea de trabajo está centrada en promover distintas técnicas participativas —contribución, colaboración, co-creación y alojamiento— para que este establecimiento pueda reconectar con los públicos, demostrándoles su valor y su relevancia en la vida contemporánea.

también recupera un tratamiento museográfico basado en la *museología de la idea* (García Blanco, 1999). En este escenario, no obstante, lo museográfico pone el acento en el acceso, trabajado, por ejemplo, a través de la incorporación de relatos de diversas identidades que habían sido marginadas— junto con sus creaciones— o de la ampliación de la lectura de metarrelatos— si se los caracteriza en los términos de los escenarios anteriores— a partir de favorecer la “convivencia de relatos fragmentados” (García Canclini, 2010, p. 18). Las narraciones, aunque se sustentan en los objetos, recorren un sinfín de medios secundarios e informativos, físicos y virtuales. De esta manera, buscan volverse representativas de las preocupaciones o debates actuales que aquejan a los diversos grupos, colectivos e individuos que forman parte de la sociedad y de hechos que suceden en una territorialidad determinada. En tal sentido, se produce, en algunas entidades patrimoniales, una presentación narrativa que apuesta por la transversalidad y transdisciplinariedad al establecer un enfoque holístico basado en diferentes disciplinas, saberes y cosmovisiones de los diversos actores implicados. Estas (otras) lecturas y, por qué no, formas de apertura e inclusión, se dirigen a los diversos públicos a fin de minimizar las fracturas sociales y crear otro tipo de lazos; no se limitan a convocarlos— tal como acontece en el escenario anterior— sino que los impulsan a convertirse en productores del acontecer museal. No obstante, distinguimos que, en muchos casos, no dejan de volver a construir un nuevo relato reparador, pero también normalizador.

Un caso interesante para recuperar, en Argentina, es el trabajo realizado por el Museo de Arte Moderno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con distintas comunidades— nos referimos a grupos que comparten intereses, como la comunidad de artistas, los pueblos originarios, o personas que tiene distintas discapacidades físicas o mentales. Han sido varias las propuestas, articuladas desde el área de comunidad, con la que este establecimiento cuenta desde hace muy pocos años, pero aquí nos interesa, en particular, la exposición virtual llevada adelante durante la pandemia, titulada “Sentido común. Arte y comunidad” (2019). En esta muestra se recuperó la palabra de diversos colectivos desde sus propias necesidades, deseos y problemáticas específicas por medio de material sonoro y audiovisual, piezas visuales y textos; también se mostró el proceso de trabajo en el espacio físico del museo <sup>1</sup>. Otro ejemplo, lo ofrece el Museo Nacional de Pintura “José Antonio Terry” (Tilcara, Jujuy),<sup>2</sup> que también llevó adelante distintas actividades a inicios de este año, orientadas a diversas comunidades. Entre aquellas, resulta oportuno mencionar los espacios de encuentro e intercambio para compartir experiencias de vida, producciones artísticas y acciones de la comunidad LGBTIQ+; y las exhibiciones “El museo en la frontera” (2021)— que recuperaron dibujos de escuelas de la zona para realizar un ejercicio de memoria y reflexión sobre la identidad y el paso del tiempo— y “El territorio no es un mapa” (2020)— que puso en diálogo el trabajo

---

1. <https://museomoderno.org>, la exposición se ubica en <https://museomoderno.org/sentido-comun/>

2. <https://museoterry.cultura.gob.ar/>



de artistas de Jujuy y Salta, problematizando las fronteras, categorías y esteotipos presentes en la cultura y el mundo del arte, a la vez que invitaba a conocer las expresiones artísticas propias de esta región de Argentina.

En este sentido, es fundamental desarrollar, dentro de la estructura museística, distintas instancias de intercambio, interacción, articulación y trabajo *con y desde* el otro. Un factor clave, tal como menciona Iñaki Arrieta Urtizberea “es la participación ciudadana o la de la comunidad local” (2008, p. 14). Algunas posibilidades de intercambio y participación incluyen la contribución, la colaboración, la co-creación y el alojamiento en relación con la colección (Simón, 2010). Se generan, así, distintos ejercicios participativos que fomentan una relación singular entre los públicos y el personal de la entidad patrimonial, promoviendo distintos niveles de autoría, de conocimiento crítico, de control del proceso y de potencialidad creativa. Sin embargo, compartimos la aclaración de Arrieta Urtizberea (2008) cuando observa que son aún pocas las instituciones que realmente trabajan desde esta dinámica. Por tanto, se vislumbran solo ejercicios puntuales; primero, dentro de estructuras institucionales enfocadas en este tipo de propuesta; o bien en museos de orden medio a pequeño de territorialidades municipales o comunales; o en entidades patrimoniales generadas por colectivos o comunidades particulares.

## Comentarios finales

En este recorrido propusimos un tratamiento del museo que intenta romper con órdenes de representación categóricos y secuenciales. Por un lado, hemos podido reconocer cierta incorporación progresiva de las políticas públicas culturales democráticas y de las principales corrientes del área museológica a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. Pero, fundamentalmente, observamos que, en la actualidad, tiene lugar una coexistencia entre todas estas expresiones, que nos permite trazar el posible desarrollo de modelos temporales no lineales para pensar el papel que han representado los museos en el diseño de las políticas culturales de los distintos países.

La multiplicidad de tradiciones y fuentes teóricas en juego en este enfoque permite visualizar, en cada uno de los escenarios propuestos— *de excelencia-objeto, de democratización-evento, de democracia-inclusión*— un proceso de retroalimentación entre la ejecución de las políticas culturales y las dinámicas que pueden asumir los museos; y es así como se delimitan las diversas manifestaciones que puede adquirir la dimensión instrumental de la entidad patrimonial. Dichas manifestaciones oscilan entre tres grandes enfoques. Uno se aboca a preservar, resguardar y exhibir objetos destinados a educar e instruir en un relato unívoco, trascendente y universal; otro, fluctúa entre educar y entretener a los visitantes en pos del acceso igualitario a la oferta y disfrute de los bienes culturales; y un tercero, busca combinar el ofrecimiento de ejercicios y experiencias con la posibilidad de visibilizar y dar voz, bajo un nuevo registro inclusivo de lo colectivo, a diversos actores que forman parte del ser museal. Es necesario hacer la salvedad de que, al poner estos escenarios político-museológicos en relación

con las distintas realidades de cada territorio, o con políticas institucionales concretas, queda en manifiesto una cuestión central: se observa que las acciones de los museos y de las políticas propuestas para el sector cultural no son determinantes en un único sentido y, mucho menos, puras. Los escenarios, entonces, no se piensan de una forma cerrada; sus márgenes son porosos e implican posibles coexistencias, lo cual puede vincularse, en cierto modo, con la permeabilidad y ambigüedad propias de los actos humanos.

Al mismo tiempo, reconocemos que esta delimitación de escenarios nos acerca a dos aspectos que se complejizan, y que fueron señalados ya al inicio de nuestro recorrido: la dimensión social y política de este tipo de institución cultural. Tal tratamiento de la dimensión instrumental del museo posibilita reconocerlo como un agente político activo, y romper con los rasgos de fijeza y neutralidad que se le suelen atribuir. Esta lectura se halla en estrecha relación con la forma en que puede ser utilizada la instrumentalidad en cada escenario político-museológico. Al mismo tiempo, se deja entrever un conjunto de mecanismos, roles, dinámicas, vínculos y relatos que son claves para instaurar las diversas manifestaciones que puede cobrar la instrumentalidad.

Por último, no queremos dejar de mencionar que reconocemos la importancia de adquirir otro nivel de argumentación y llevar estos análisis al terreno del efectivo ejercicio. Los ejemplos presentados solo abordan algunos puntos de los señalados en cada escenario y, asimismo, dan una pauta de lo complejo que resulta determinar casos que se ajusten a la totalidad de aspectos trabajados. Pero, también, brindan indicios para pensar las diferencias y entramados que se ponen en juego al llevar adelante este tipo de abordaje. Es por esta razón que abogamos por el despertar de análisis y exploraciones que contemplen lo particular y la propia praxis para permitirnos recapitular sobre las lecturas realizadas a lo largo de este recorrido, o bien, actualizarlas. Hasta aquí dejamos planteada nuestra problematización, aún quedan abiertas muchas inquietudes.

## Referencias

- 
- Abreu, R. (2005). Quando o campo é o patrimônio: Notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio. *Sociedade e Cultura*, 8(2), 37-52.
- Alderoqui, S. y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos: De los objetos a los visitantes*. Paidós.
- Arrieta Urtizberea, I. (2008). *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: Entre la teoría y la praxis*. Universidad del País Vasco.
- Barbieri, N. (2012). ¿Por qué cambian las políticas públicas?: Una aproximación narrativa a la continuidad, el cambio y la despolitización de las políticas culturales: El caso de las políticas culturales de la Generalitat de

- Catalunya (1980-2008) [Tesis doctoral inédita]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Barbieri, N. (2014). Cultura, políticas públicas y bienes comunes: Hacia unas políticas de la cultura. *Kult-ur. Revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciudad*, 1(1), 101-119.
- Barbieri, N. (2017). Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común? *Periférica*, 18, 182-191.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge.
- Bennett, T. (1998). *Culture: A Reformer's Science*. Sage.
- Bennett, T. (1999). The exhibitionary complex. En D. Boswell & J. Evans (Eds.), *Representing the nation: A reader, histories, heritage and museums* (pp. 332-362). Routledge.
- Bonet, L. y Négriet, E. (2019). La participación cultural en la tensión dialéctica entre democratización y democracia cultural. En M. Cuenca-Amigo y J. Cuenca (Eds.), *El desarrollo de audiencias en España. Reflexiones desde la teoría y la práctica* (pp. 37-53). Universidad de Deusto.
- Checa, F. (2004). La experiencia del museo. *Revista de Libros*, (88), 35-37.
- Clifford, J. (1999). Museums as contact zones. En D. Boswell & J. Evans (Eds.), *Representing the nation: A Reader, histories, heritage and museums* (pp. 435-458). Routledge.
- Craik, J., Mcallister, L. & Davis, G. (2003). Paradoxes and contradictions in government approaches to contemporary cultural policy: An Australian perspective. *International Journal of Cultural Policy*, 9(1), 17-33.
- Coelho, T. (2009). *Diccionario critico de política cultural*. Gedisa.
- Desvallées, A. (1992). *Nouvelle muséologie. Enciclopedia universalis*. S.A.
- Duncan, C. (1971). The museum, a temple or the forum. *Journal of World History*, 14(1), 11-24.
- García Blanco, A. (1999). *La exposición. Un medio de comunicación*. Akal.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- Gibson, L. (2001). *The uses of art: Constructing Australian identities*. Queensland University Press.
- Gibson, L. (2008). In defence of instrumentality. *Cultural Trends*, 17(4), 247-257.

- Gray, C. (2007). Commodification and instrumentality in cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 203-215.
- Hernández Hernández, F. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Ediciones Trea.
- Holden, J. (2006). *Cultural value and the crisis of legitimacy: Why culture needs a democratic mandate*. Demos.
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Lacarrière, M. y Cerdeira, M. (2016). Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural. *Política Cultural Revista*, 9(1), 10-33.
- Lamont, M. & Small, M.L. (2007). *Cultural diversity and poverty eradication. Background paper prepared for the World Report on Cultural Diversity, UNESCO. Working Paper 2007-25, Weatherhead Center for International Affairs*. Harvard University.
- Lawson, L. (2003). Globalisation and the African state. *Commonwealth and Comparative Politics*, 41(3), 37-58.
- Maure, M. (1996). *La nouvelle muséologie – qu'est-ce-que c'est?* En M. R. Scharer (Ed.), *Museum and community II* (pp. 127-132). Icofom Study Series.
- Montiel, E. (2004). Introducción. La diversidad cultural en la era de la globalización. En E. Montiel (Ed.), *Hacia una mundialización humanista* (pp. 9-23). Ediciones UNESCO.
- Moutinho, M. (1993). Sobre o conceito de Museologia Social. *Cadernos de Sociomuseologia*, 1(1), 5.
- Olivari, M.C. y Panozzo Zenere, A. (2020). La exhibición de arte en la contemporaneidad. Lecturas críticas entre los giros temáticos y el esquema constelar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(4), 903-916.
- Pérez Ruiz, M. L. (2008). La museología participativa: ¿Tercera vertiente de la museología mexicana? *Cuicuilco*, 15(44), 87-110.
- Salgado, M. (2013). *Diseñando un museo abierto. Una exploración sobre la creación y el compartir de contenidos a través de piezas interactivas*. Wolkowicz Editores.
- Scheiner, T. (2015). El evento 'museo': Aportes sobre el campo teórico de la museología (1955-2015). *Complutum*, 26(2), 77-86.
- Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.
- Silverstone, R. (1995). El medio es el museo: Sobre los objetos y las lógicas en tiempos y espacios. En M. Roger (Comp.), *El discurso museográfico contemporáneo*. CONACULTA.

Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. La Documentation Française.

Walmsley, B. (2013). Co-creating theatre: Authentic engagement or inter-legitimation? *Cultural Trends*, 22(2), 108-118.