



Comunidades digitales, museos e historia pública: Experiencias en torno a América Latina

María Elena Bedoya Hidalgo

Jimena Perry Posada

Manuel Salge Ferro

EDITORES



Universidad
Externado
de Colombia

USFQ PRESS

Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá USFQ, Quito 170901, Ecuador.
<https://usfqpress.com/>
Somos la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

Editorial Universidad Externado de Colombia

Calle 12 n.º 1-17 este. Bogotá, Colombia
<https://publicaciones.uxternado.edu.co/>
La editorial de la Universidad Externado de Colombia publica textos y obras de consulta en distintas ramas del saber, principalmente en Ciencias Sociales, cuyos autores, en su mayoría, son profesores e investigadores de la misma Universidad. Además, realiza coediciones con prestigiosas instituciones nacionales e internacionales como centros de educación superior y otras editoriales.

Comunidades digitales, museos e historia pública: experiencias en torno a América Latina

Autores: María Elena Bedoya Hidalgo¹, Jimena Perry Posada², Manuel Salge Ferro^{3,4}, Marcos Tolentino⁵, Marco Antonio Chávez Aguayo^{6,7}, Eduardo Daniel Ramírez Silva⁸, Michel Kobelinksy⁹, Elisa Sevilla¹⁰, María José Jarrín¹¹, Karina Barragán¹², Cassandra Sabag Hillen¹³, Paulina Jáuregui¹², Jenny Barclay¹⁴, María Isabel Cupuerán¹⁵, Camilo Zapata¹⁶, Agathe Dupeyron¹⁷, Teresa Armijos¹⁴, Paul Andrés Narváez Sevilla¹⁸, Pablo Escandón¹⁹, Ricardo Santhiago²⁰, Ivette Quezada Vásquez²¹, Alejandra Panozzo Zener²², María Paula Villani²³, Andrés Felipe Ospina²⁴

¹Universidad de Manchester, Manchester, Reino Unido; ²Iona University, Nueva York, EE. UU.; ³Universidad Externado de Colombia, Bogotá, Colombia; ⁴Observatorio del Patrimonio Cultural y Arqueológico, OPCA, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia; ⁵Universidad Estatal de Campinas, São Paulo, Brasil; ⁶Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México; ⁷Sistema Nacional de Investigadores, SIN, Ciudad de México, México; ⁸Universidad ITESO, Guadalajara, México; ⁹Universidad Estatal de Paraná, Paranavaí, Brasil; ¹⁰Universidad San Francisco de Quito USFQ, Quito, Ecuador; ¹¹Universidad Aix-Marseille, Marseille, Francia; ¹²Universidad de Las Américas, Quito, Ecuador; ¹³Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México; ¹⁴Universidad de East Anglia, Norwich, Reino Unido; ¹⁵Universidad Internacional de Valencia, Valencia, España; ¹⁶Universidad de Bristol, Bristol, Reino Unido; ¹⁷University College London, Londres, Reino Unido; ¹⁸Cinemateca Nacional del Ecuador, Quito, Ecuador; ¹⁹Universidad Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España; ²⁰Universidad Federal de São Paulo, São Paulo, Brasil; ²¹Universidad de Santiago, Santiago, Chile; ²²Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina; ²³Secretaría de Cultura y Educación, Rosario, Argentina; ²⁴Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia,

Esta obra es publicada luego de un proceso de revisión por pares ciegos (*peer-reviewed*).

Producción editorial: Andrea Naranjo

Editores: María Elena Bedoya Hidalgo, Jimena Perry Posada, Manuel Salge Ferro

Diseño y diagramación: Krushenka Bayas

Diseño de cubierta: Krushenka Bayas

Corrección profesional: Ismael Guerrero

© María Elena Bedoya Hidalgo, Jimena Perry Posada, Manuel Salge Ferro, Marcos Tolentino, Marco Antonio Chávez Aguayo, Eduardo Daniel Ramírez Silva, Michel Kobelinksy, Elisa Sevilla, María José Jarrín, Karina Barragán, Cassandra Sabag Hillen, Paulina Jáuregui, Jenny Barclay, María Isabel Cupuerán, Camilo Zapata, Agathe Dupeyron, Teresa Armijos, Paul Andrés Narváez Sevilla, Pablo Escandón, Ricardo Santhiago, Ivette Quezada Vásquez, Alejandra Panozzo Zener, María Paula Villani, Andrés Felipe Ospina, 2023

© De esta edición USFQ PRESS, Universidad San Francisco de Quito USFQ, 2023

© De esta edición Editorial, Universidad Externado de Colombia, 2023



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Esta licencia es la más restrictiva de las seis licencias principales, la cual permite solo descargar y compartir el contenido, siempre y cuando se dé crédito a la obra original. No se permite su uso comercial ni tampoco modificación alguna.

ISBNe-USFQ PRES: 978-9978-68-255-5

ISBNe-Universidad Externado de Colombia: 978-628-7620-37-7

ISBN-Universidad Externado de Colombia: 978-628-7620-38-4

Primera edición: abril, 2023

Tiraje: 135 ejemplares

Catalogación en la fuente Biblioteca de la Universidad San Francisco de Quito USFQ.

Comunidades digitales, museos e historia pública : experiencias en torno a América Latina / editores: María Elena Bedoya Hidalgo, Jimena Perry Posada, Manuel Salge Ferro ; [autores: María Elena Bedoya Hidalgo ... [y otros]]. -- Quito : USFQ Press ; Bogotá : Editorial Universidad Externado de Colombia, ©2023.
p. cm.

ISBNe USFQ PRES: 978-9978-68-255-5

ISBNe Universidad Externado de Colombia: 978-628-7620-37-7

ISBN Universidad Externado de Colombia: 978-628-7620-38-4

1. Museos y comunidad. -- 2. Innovaciones tecnológicas. -- 3. Comunidades digitales. -- 4. Historia pública -- América Latina. -- I. Bedoya Hidalgo, María Elena, ed. y autora. -- II. Perry Posada, Jimena, ed. -- III. Salge Ferro, Manuel, ed.

CLC: D16.163 .C66 2023
CDD: 907.2

OBT-169

Se sugiere citar esta obra de la siguiente forma:

Bedoya Hidalgo, M. E., Perry Posada, J. y Salge Ferro, M. (Eds.) (2023). *Comunidades digitales, museos e historia pública: experiencias en torno a América Latina*. USFQ PRESS y Universidad Externado de Colombia.

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etcétera, en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general.

La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ PRESS presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la USFQ PRESS, ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

«Registro de pandemia» (Museo de la Ciudad, Rosario-Argentina). El pasado y presente con y desde otros

Alejandra Panozzo Zenere y María Paula Villani

Breve introducción

En el ámbito de los museos, la crisis sanitaria y el aislamiento social, preventivo y obligatorio que tuvo lugar tras la llegada del COVID-19, alteraron el hacer diario de este tipo de institución cultural. Al mismo tiempo, surgieron propuestas y ejercicios que trajeron aparejados múltiples guiones museográficos, los cuales habilitaron nuevas formas de trabajar y de vincularse con los públicos. En relación con dichos cambios, algunos museos locales promovieron, por ejemplo, *proyectos memorialísticos*, en los que se usa «la memoria como recurso político disponible para decir algo, y [que] por otro lado, conjugan ética y estética de manera creativa y territorializada» (da Silva Catela, 2021, p. 1).

La experiencia «Registro de Pandemia. Primeras voces», generada por el Museo Wladimir Mikielievich de la ciudad de Rosario (Santa Fe, Argentina), se presenta como un punto de partida para considerar la posibilidad de incluir, en las dinámicas institucionales, esta modalidad de proyecto. Esta propuesta buscaba reflexionar sobre la actualidad de ese momento histórico desde la particularidad de recuperar las experiencias y vivencias de la propia ciudadanía rosarina. «Registro de Pandemia» dio

lugar a la conformación de un archivo colectivo sonoro, textual y audiovisual¹⁶ a partir de los relatos de la ciudadanía rosarina sobre sus rutinas durante la pandemia del COVID-19. Es así como todas las memorias y vivencias recuperadas de esta situación histórica se reunieron con el propósito de generar material e información para futuras generaciones, desde una modalidad de trabajo de base comunitaria que se delinea con y desde otros. Estamos en presencia de un camino que, aún en ciernes, deja entrever otras posibilidades para las funciones y las sensibilidades de estos establecimientos con vistas a reconfigurar el lugar que ocupan en la sociedad.

La lectura que proponemos aquí de esa experiencia adopta un enfoque transdisciplinar que recupera una perspectiva crítica. Apostamos, así, por la interrelación de distintas teorías que conectan acontecimientos, datos y pensamientos capaces de ofrecer una visión actualizada de lo museológico. En un primer momento, nos interesa articular perspectivas del campo de los museos con lecturas decoloniales que promueven una modalidad de trabajo de base comunitaria, la cual apuntala un paradigma orientado hacia *lo relacional*. Posteriormente, y a la luz de esas articulaciones, brindamos detalles sobre la sede museal rosarina que le da cobijo, así como la descripción de algunas de las acciones que dieron lugar a «Registro de Pandemia». De este modo, buscamos reflexionar sobre esta propuesta en relación con la idea de una *museografía abierta al diálogo* (Bonnin, 2018) en la cual el devenir *con* y *desde* otros tiene un rol central. Todo ello apunta a recuperar ciertas especificidades de los guiones museográficos que impulsan los debates sociales, éticos, culturales y políticos sustentados en las demandas de la ciudadanía, lo cual, a su vez, nos permiten acercarnos al concepto de museo vivo (Segato, 2021).

Los museos desde un entramado de acontecimientos, datos y pensamientos

En los últimos años, la imagen del museo que hemos heredado de la modernidad/colonialidad europea ha comenzado a resquebrajarse. Nuevos procesos externos e internos ponen en jaque la concepción que define a

¹⁶ Se recuperaron textos escritos, audios y videos enviados por WhatsApp y correo electrónico.

esta institución cultural como un espacio dedicado a la adquisición, conservación, estudio y exposición de objetos, ya sea que se los destine a sostener el discurso hegemónico de los Estados nación en la construcción identitaria; a alimentar los relatos sustentados por expertos o profesionales que ponderan las colecciones desde una mirada disciplinar; o a producir recortes ajustados a los gustos e intereses de quienes los crearon. Se están sucediendo, por el contrario, distintas acciones que intentan romper con la idea de las sedes museales como espacios de memorias robadas (Mignolo en FundacionTyPA, 2021) o lugares que guardan belleza encarcelada (Segato, 2021), y ostentan cierta clausura del tiempo, siempre marcado por la inestabilidad de la vida y la muerte.

A nuestro entender, se demarca, a través de esas acciones, un plano teórico que ya no aborda a este tipo de entidad patrimonial desde análisis históricos, etnográficos o sociológicos, sino desde cierta apuesta por una recuperación transdisciplinar capaz de apelar a distintas teorías y trascenderlas, de una manera novedosa, al conectar acontecimientos, datos y pensamientos con el fin de revisar definiciones y normativas. Sumamos lo interesante que se vuelven estas lecturas cuando se articulan con la praxis, ya que permiten identificar ejercicios que, tal como señalan Américo Castilla, Walter Mignolo y Rita Segato (FundacionTyPA, 2021)¹⁷, manifiestan vientos de cambio, aunque ello no esté exento de controversias.

Las acciones descritas por estos autores abarcan distintos aspectos. Para empezar, refieren a las que promovieron una modificación de contenido a partir de la restitución —a los territorios Estados de los que habían sido saqueados— de objetos que formaban parte de las colecciones de museos europeos, a pesar de que esas restituciones no se hicieran a los grupos robados. Una segunda distinción se detecta en relación con las propuestas de museos latinoamericanos que reivindican a algunas comunidades que no ingresaban a los relatos oficiales, o de las cuales se desmerecía su producción. Estos ejercicios acompañan una revalorización de sus piezas, así como de su identidad; sin embargo, vale aclarar que, en algunos casos, estos grupos o sus miembros no comparten, por ejemplo,

¹⁷ Charla completa: Castilla, A., Mignolo, W., Segato, R. (2021, 15 de junio). Eurocentrismo, colonialidad y museos. En FundacionTyPA. (2021, junio 15). *Charla abierta Rita Segato y Walter Mignolo / Laboratorio TyPA 2021* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=59T_hON4v4U

las mismas ideas sobre los modos de conservación de la memoria. Por último, también, señalar experiencias en establecimientos latinoamericanos, generadas a partir de la incidencia de organizaciones o artistas que se apropiaron de sus espacios para reconstruir memoria o cuestionar aquella que se ha dado a conocer a lo largo del tiempo. Todos estos ejercicios, de un modo u otro, están generando un cambio que potencia y gestiona otro tipo de contenidos y saberes, los cuales dan lugar a múltiples guiones museográficos que son aplaudidos. Sin embargo, Mignolo y Segato (FundacionTyPA, 2021) consideran que, en el fondo, muchas de estas propuestas, en mayor o menor grado, no dejan de ser una suerte de *aggiornamento* o de *revival* de construcciones ya ensayadas. En otras palabras, las entidades patrimoniales restablecen guiones museográficos que continúan justificando el objeto, sin afrontar el desafío de un proyecto que apueste por *los vínculos* (Segato, 2021). Esto último supondría abogar por la posibilidad de dar voz, participación e interacción desde y con otros, a la hora de impulsar el intercambio y la circulación de saberes y de conocimientos.

La óptica propuesta por estos autores permite, asimismo, echar nueva luz sobre eventos y perspectivas del campo de los museos que, si bien cuentan ya con décadas de análisis, en los últimos años han vuelto a ser revisadas por sus propios agentes, interesados en avanzar hacia una ruptura con respecto a las convenciones que fijan quienes pueden y deben hablar en estos establecimientos. Por un lado, cobran vigencia los postulados que se promovieron en la Mesa Redonda de Santiago de Chile, de 1972, en donde se planteó el concepto de museo integral, o museo integrado a las sociedades, vinculado con la idea de convertir a esta institución cultural en un instrumento de transformación social capaz de interesarse por los problemas de «las comunidades a las que sirve» (UNESCO, 1973, p. 199). Además, se reivindica la Declaración de Quebec, de 1984, que instó a apostar por prácticas que proclamaban una apertura, interacción y diálogo enriquecedor al interior del colectivo social considerado como protagonista activo. Bruno Brulon (2020) señala que estas manifestaciones lograron, en aquellos años, una ruptura con ciertas prácticas tradicionales, a la vez que ayudaron al reconocimiento de nuevas experiencias sustentadas en modelos locales —ejemplo de ello serían los museos comunitarios—, las cuales propugnaron una apertura a la diferencia cultural

y a la participación social. Sin embargo, las relecturas actuales de esas posiciones no dejan de evocar cierta retórica que remite a la marginalidad, especialmente, en el marco de un orden global-local utilizado para delinear diferencias y distinciones entre las experiencias y narraciones de establecimientos instituidos desde el centro y aquellas propuestas que se forjan desde las periferias. Se preserva, aún hoy, cierto orden jerárquico que sustenta una convivencia desigual, y en el cual solo se destacan casos aislados, en vez de optar por una dinámica de base comunitaria amplia y sostenida en el tiempo.

En línea con lo mencionado recuperamos, por otro lado, perspectivas que han sabido apuntalar, en el campo de los museos, ejercicios y visiones que apuestan por la apertura, la integración y la democratización a través de modos de hacer en los cuales se acogen enfoques museológicos y museográficos actualizados. Así, la corriente de la nueva museología supo promover al museo como un medio al servicio de la sociedad y, a su vez, en el territorio latinoamericano, alimentó la creación de los museos comunitarios cuyas acciones no se limitan a lo expositivo, sino que incorporan lo administrativo y la gestión (Panozzo Zenere, 2022). Cabe señalar que, sobre esta perspectiva tradicional, se establecieron bifurcaciones más recientes, como la sociomuseología (Stoffel, 2012), o la museología social (Moutinho, 1993); ambas continúan muchos de los posicionamientos de la nueva museología, a la vez que enfatizan la implicación de los individuos en la creación, gestión y desarrollo de los procesos culturales.

Sin embargo, estas líneas no se hallan exentas de ambigüedades y contradicciones, por el contrario, es posible reconocer discrepancias entre sus miembros sobre qué se debe hacer y cómo se lo debe hacer. De este modo, queda a la vista que, en muchas ocasiones, las acciones que se llevan adelante, como observan Mónica Lacarrieu y Mariana Cerdeira (2016), omiten dinámicas y lógicas de inclusión-exclusión, acuerdos o disensos, desigualdades y relaciones de poder, bajo el supuesto de que empoderar supone reconocer y visibilizar a las comunidades de manera homogénea en la medida en que comparten intereses. Al mismo tiempo, con referencia a los relatos que se generan, y a partir del análisis de Mario Rufer (2014), quien se ocupó de los museos comunitarios de Oaxaca, es posible distinguir en estos establecimientos un afán por reconocer y exhibir aquello que el Estado les había negado. En tal sentido, muchos de ellos no pueden

escapar a un relato en el que sus memorias identitarias están atravesadas y mediadas por referentes o conceptos de la historia nacional. Es decir, «la formación discursiva comunitaria, como las formas de “lo propio”, “lo local”, lo “no hegemónico”, está amparada bajo la tutela de lo aparentemente ajeno (el Estado), lo regional (el territorio soberano del estado-nación) y lo hegemónico (la historia nacional)”» (Rufer, 2014, p. 5).

También detectamos, en esta dirección, cierto paralelismo con los denominados enfoques críticos aplicados a la museología, o la llamada *museología crítica*. En especial, rescatamos aquellas reflexiones que se detiene en la controvertida adquisición de algunos de los objetos que forman parte de los acervos de las entidades patrimoniales, así como en los relatos que se construyeron con ellos (Duncan, 1971; Karp, Kreamer & Lavine, 1992; Clifford 1999). Aquí, se advierte un conjunto de acciones que se detienen en el aspecto expositivo, estimuladas, principalmente, por las sedes museales más tradicionales, y que (re)construyen relatos con objetos de los acervos a fin de alentar una memoria y puesta en valor del patrimonio desde una mirada inclusiva. Para ello, se valen de un conjunto de estrategias promovidas por el museo participativo (Simon, 2017), que deriva en la llamada *museología participativa*. En esta correlación se distingue una apuesta por distintos modelos de participación, como la contribución, la colaboración, la cocreación y el alojamiento, respecto del contenido. No obstante, nuevamente, desde una lectura crítica, advertimos que algunos de estos ejercicios no solo vuelven a poner en el centro a los objetos, sino que presentan mecanismos que establecen un control restringido o superficial de las instancias de diálogo. Asimismo, generan, en ciertas ocasiones, una suerte de objetivación del otro imaginado que conlleva una especie de paternalismo institucional; o bien, abusan de fuentes orales que fueron generadas para otros fines. En otras palabras, se continúa con guiones museográficos que reciclan ordenes de jerarquía y de poder desde lo objetual —en línea, con lo planteado por Mignolo y Segato (FundacionTyPA, 2021)—, y que ratifican el abuso de la autoridad científica-epistémica o profesional al condicionar la voz de aquel otro, sin permitir que sea, precisamente, ese otro quien se pueda representar.

Museo de la ciudad de Rosario Wladimir Mikielievich (Argentina)

En el territorio argentino existen, según el relevamiento realizado por la Guía Nacional de Museos del Ministerio de la Nación en el año 2013¹⁸, aproximadamente, un total de ochenta entidades patrimoniales bajo la denominación museo de la ciudad. Este conjunto de establecimientos permite recuperar procesos diversos y temporalidades múltiples de las ciudades que les dan cobijo, pero también de la diversidad de colecciones y de los posibles relatos que acontecen a lo largo del territorio, así como también del patrimonio argentino. Al detenemos en esta tipología podemos trazar cierta analogía con la denominación de museos locales, los cuales son entendidos como

espacios que suelen ser representativos a través de su patrimonio, de la historia concreta del contexto en el que se enmarcan y [que,] por tanto, cuentan con una base imprescindible para convertirse en difusoras de la identidad de una determinada comunidad. (Castejón Ibáñez, 2019, p. 14)

Específicamente, nuestro caso de análisis, el Museo de la ciudad de Rosario Wladimir Mikielievich (Figura 1), se trata de una institución de carácter público que depende de la Secretaría de Educación y Cultura de la Municipalidad de Rosario (Santa Fe, Argentina). Dicha sede museal fue creada en el año 1981 y, actualmente, se encuentra ubicada en el interior del Parque Independencia, uno de los puntos céntricos del municipio.

¹⁸ El registro escogido no es el único que ofrece información sobre este aspecto, ya que se conocen otros, tales como el generado por la Fundación Internacional Ilam, y el ofrecido por el Registro Nacional de Museos. Sin embargo, optamos por la referencia de la Guía Nacional de Nación (2013) a pesar de reconocer su desactualización, por tratarse de un trabajo sistemático llevado adelante como parte de una política pública del Estado argentino.



Figura 1. Museo Wladimir Mikielievich

Nota. 1. Exterior del Museo Wladimir Mikielievich. Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich (<http://museodelaciudad.gob.ar/museo/>).

Su nombre, Wladimir Mikielievich, homenajea a un historiador de la ciudad, quien donó una de las colecciones más importantes de historia local. Esta, junto con otras colecciones que fue adquiriendo el municipio, constituye el sostén patrimonial del museo. Se genera así una colección que abarca desde el período de ocupación temprana del territorio hasta la actualidad de Rosario y el gran Rosario, que puede segmentarse en cuatro áreas: biblioteca y archivo documental¹⁹, archivo fotográfico²⁰, y bienes culturales²¹.

¹⁹ Se tratan de espacios que tienen por finalidad desarrollar, organizar, preservar y difundir recursos de información que reflejan la historia política, social y cultural de la ciudad, y testimonian la transformación del patrimonio urbano y arquitectónico. El material bibliográfico cuenta con aproximadamente 2000 libros catalogados que abarca una amplia variedad temática de obras dedicadas a la ciudad desde diversas perspectivas. Algunas de las publicaciones son de procedencia oficial como las *Memorias de Intendentes* (1890-1932), los *Digestos Municipales* (1860-1930) y los *Censos Municipales de Población* (1900-1926). Mientras que otras corresponden a gestiones editoriales privadas tales como *Monos y monadas*, *La Gaceta Rosarina*, *Cinema para todos*, *Ecos de Rosario*, *Boom*, y las revistas institucionales *El Círculo e Historia de Rosario*. Se conservan, también, documentos de carácter público procedente de la Municipalidad de Rosario y el Archivo Institucional que reúne los papeles de trabajo y ediciones gráficas de las actividades del museo rosarino.

²⁰ Se trata de un espacio de resguardo de la memoria visual de la ciudad, cuya misión es la recuperación, conservación y difusión de documentos fotográficos en sus distintos soportes y presentaciones. Su acervo está conformado por piezas variadas y heterogéneas, desde daguerrotipos, negativos y positivos, monocromos o color hasta imágenes digitales, que totalizan aproximadamente 200 000 imágenes, que relatan la historia de la ciudad en sus distintas épocas desde 1870 a la actualidad.

²¹ La colección objetual está constituida por alrededor de 8900 piezas que dan cuenta del inicio, crecimiento y desarrollo de la ciudad. En consecuencia, la extensión y diversidad de esta colección da cuenta de esta misma heterogeneidad en la vida cotidiana de ciudadanas y ciudadanos.

En sus comienzos, esta entidad patrimonial supo ofrecer una acumulación de objetos que priorizaban un relato en torno a la memoria regional de sus comunidades y a la vida cotidiana de sus habitantes. En esta línea, su perspectiva museográfica abarrotaba las salas con toda la colección a la vista, condición que determinaba un concepto más nostálgico que histórico. Recién a comienzos del siglo XXI, con el cambio de autoridades institucionales, tuvo lugar su transformación edilicia y la adopción de una nueva construcción narrativa en sus exposiciones. Estas últimas partían de investigaciones centradas en figuras locales realizadas por profesionales especializados. Tales investigaciones conectaban a las distintas figuras con diversos objetos de la colección, que ya no eran exhibidos en su totalidad. Recién, en 2019, ante un nuevo cambio de gestión, se comienza a delinear algunos cambios en su dinámica museística, a partir de replantearse la relación con múltiples direcciones, no solo hacia adentro sino también hacia afuera. En otras palabras, una ida y vuelta entre el entorno inmediato y los diferentes barrios de la ciudad, en vista de convertirse en «un espacio de reflexión colectiva y compromiso social, en donde la reciprocidad entre comunidad y territorio sean los pilares fundamentales sobre los que se construye nuestro trabajo» (Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich, s.f.).

Entre sus propuestas rescatamos, por un lado, dentro de su programación anual de exposiciones, aquellas que trabaja desde problemáticas actuales, un lugar —bajo la delimitación territorial de un barrio— y tiempo determinado de la ciudad, en el cual ciertas piezas apuntalan una escenografía experiencial y, al mismo tiempo, se proyectan distintas actividades con su territorio y con su comunidad barrial. Entre ellas podemos nombrar los casos de «Obreras. Trabajo en el frigorífico y el barrio Saladillo» (2019); «Ciudad Candia» (2021)²²; y «Pichincha. Historia De La Prostitución En Rosario 1914-1932» (2022). Se buscan generar experiencias que, tal como indican Santacana y Llonch (2008), enseña y difunde aquello que no podemos experimentar en otro lugar; una vivencia única que reconozca el valor de su legado histórico, respetándolo

²² En este caso, se delimitó una sala específicamente a recuperar información del histórico barrio Belgrano, ubicado al noroeste de la ciudad.

y protegiéndolo a partir de la participación de los propios implicados en las problemáticas concretas que les suceden y acontecen.

En otro orden, recuperamos los programas y proyectos como Parque Explorado, Museo al Paso Proyecto y Fortalecimiento del Entorno Inmediato, en donde se pone en valor el espacio verde más significativo de la ciudad, el Parque Independencia, en que se encuentra emplazado el Museo Mikielievich junto con otras instituciones culturales públicas. Se vuelve fundamental relacionarse con este entorno inmediato para poder fortalecerlo y generar una sinergia de afluencia de distintos públicos. Con este propósito no solo se aborda su patrimonio cultural y natural, sino, además, se busca conocer a las personas que trabajan y transitan por allí, como también a las instituciones vecinas, con el fin de generar entre todos un trabajo articulado. Es así como los programas y proyectos buscan generar distintas estrategias que van desde recorrer y rescatar senderos y espacios hasta recuperar cierta narrativa histórica que afiance los nexos entre la ciudadanía, el museo Mikielievich y el patrimonio natural. En esta línea, no queremos dejar de mencionar otro proyecto, las Valijas Didácticas, el cual da a conocer el patrimonio rosarino, pero además se ofrece a manera de estrategia *transmuros* (Pérez Castellano, 2020). Es decir, una manera de que el establecimiento rompa con sus muros para llegar a la ciudadanía. De esta manera, la sede museal intenta llevar, a las escuelas y otras instituciones, materiales didácticos que dinamizan la enseñanza y el aprendizaje de la historia de la ciudad, y fortalecen la relación pedagógica escuela–museo, para generar otros lazos que aportan múltiples recursos didácticos para el desarrollo de contenidos curriculares o extracurriculares desde la educación no formal.

Este recuento intenta solo dar un marco ampliado de lo que se pone en juego en un museo local al aspirar a una dinámica que apueste por *los vínculos*, y por un papel activo en la revitalización de la historia y la cultura, en este caso, de Rosario. Se ofrece como un *lugar social* que piensa las identidades, pero también como medio para generar la participación e inclusión sociocomunitaria, en vista de dar más pistas sobre una modalidad de trabajo de base comunitaria que implica, entre otros aspectos, reconfigurar las visiones del compromiso social desde diversas constelaciones desde y con otros.

«Registro de Pandemia», Museo Mikielievich

En esta nueva etapa institucional, el Museo Mikielievich convocaría a distintos sectores de la ciudadanía para repensar el patrimonio y el contexto contemporáneo con vistas a ampliar la mirada sobre Rosario desde sus barrios y las voces de sus habitantes. Es así como bajo estas premisas, y con el apoyo de los aportes del fondo «Ensayar Museos-2019» de la convocatoria llevada adelante por la Fundación Williams, se creó el proyecto «Registro de Pandemia. Primeras voces»²³ (Figuras 2 y 3). Esta propuesta fue generada específicamente por el área de prácticas sociocomunitarias del establecimiento, y se convertiría en una respuesta a la crisis sanitaria y al aislamiento social, preventivo y obligatorio tras la llegada del COVID-19. Al mismo tiempo, constituyó un impulso para gestar una nueva relación con la ciudadanía al posicionar a la sede museal como un espacio abierto, en construcción y de valor colectivo.



Figura 2. «Registro de Pandemia. Primeras voces» (1)

Nota. Promoción del archivo «Registro de Pandemia. Primeras voces». Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

²³ Si bien en la propuesta original el proyecto llevó el nombre de “El Museo de la Ciudad para/en toda la ciudad/ciudadanía” tras la llegada del COVID-19, se reajustó y se generó se concretó lo que sería el proyecto Registro de Pandemia. Primeras voces.



Figura 3. «Registro de Pandemia. Primeras voces» (2)

Nota. Muestra «Registro de Pandemia. Primeras voces». Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

El proyecto buscó construir un muestreo, lo más amplio posible, de registros personales y colectivos sobre las distintas vivencias de la ciudadanía rosarina durante la pandemia, para dejar un legado a las futuras generaciones sobre un acontecimiento mundial desde una mirada local. Así, se llevó adelante una invitación para que cada vecino y vecina pudiera contar cómo se había visto modificada su vida cotidiana ante las políticas de aislamiento social, preventivo y obligatorio. De esta manera, se apeló a un conjunto de preguntas que ayudarían a describir esta situación: ¿Con qué temores se encontraron? ¿Qué estrategias de adaptación desarrollaron? ¿Qué experiencia individuales o colectivas de aprendizaje les dejaba? ¿Qué expectativas a futuro vislumbraban?, entre otros interrogantes. Asimismo, se propuso un código ético y deontológico que buscaba ofrecer transparencia y competencia a la hora de registrar y generar conocimiento a partir del involucramiento de *otros*. Ello implicaba ser abiertos y claros sobre la propuesta y, al mismo tiempo, mostrarse respetuosos de las emociones y sentimientos de aquellos que participaban.

La inclusión interactiva de los ciudadanos hizo que la apuesta fuese aun mayor, ya que se vislumbra un tipo de ejercicio en el que se destaca una modalidad de trabajo de base comunitaria que refiere a la

posibilidad de incorporar y modificar puntos de vistas o de multiplicar las vías de acceso desde y con otros. De esta manera, también se verían transformadas y resignificadas las relaciones que suele tener este tipo de institución cultural con sus públicos. En este sentido, es posible comenzar a identificar el abandono de un paradigma basado en los objetos para reemplazarlo por otro que promueve la participación e interacción de *otros* —no solo de los visitantes asiduos, sino también de sus no-públicos—, por ejemplo, en la construcción del guion museográfico que da cuenta del momento pasado y presente.



Figura 4. Convocatoria para participar en «Registro de Pandemia. Primeras voces» (1)

Nota. Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.



Figura 5. Convocatoria para participar en «Registro de Pandemia. Primeras voces» (2)
Nota. Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

El proyecto, en líneas generales, se planteó en tres etapas, dentro de las cuales se enlazaba con un conjunto de actividades. En la primera fase se llevó adelante la articulación entre las áreas culturales de los Centros Municipales de Distrito²⁴ con el objetivo de establecer nuevos vínculos interinstitucionales, expandir las propuestas del museo rosarino a otros ámbitos de gestión municipal, y presentar adaptaciones de la exposición que reuniría todo el material de «Registro de Pandemia» en los distintos barrios. Para ello, se trabajó con la Dirección de Gestión Territorial de la Municipalidad

²⁴ Se tratan de las zonas territoriales que subdivide a la ciudad. Cada zona cuenta con un Centro Municipal de Distrito, que son espacios de cercanía y encuentro que buscan descentralizar y así romper el modelo «centro versus periferia», y acercar el Gobierno municipal a sus ciudadanos. En cada uno de ellos se llevan a cabo múltiples actividades: área Administrativa de Servicios —con oficinas de Atención al Vecino, Mesa General de Entradas, Catastro y Obras Particulares, Registro e Inspección, Tránsito y Tribunal de Faltas, y Finanzas—; un área de Desarrollo Urbano —que representa a las Secretarías de Planeamiento, Obras Públicas y Servicios Públicos, incluyendo una oficina especial para el Servicio Público de la Vivienda— y otra área de Servicios Socioculturales y de Salud. También se destacan sucursales del Banco Municipal, Registro Civil, Administración Provincial de Impuestos, Empresa Provincial de la Energía (EPE), Aguas Santafesinas S.A. (ASSA) y Litoral Gas.

de Rosario, específicamente, a través de los consejos barriales²⁵. A la par, se diseñó la estrategia de comunicación del proyecto, que permitió invitar a las y los rosarinos mediante las redes sociales de la entidad patrimonial, y a través de los medios de comunicación local²⁶. Además, se contactó, explícitamente, por correo electrónico a los visitantes asiduos, mientras que los distintos colectivos con los que se trabajaba —grupos familiares, profesionales, adultos mayores, personas con discapacidad, instituciones educativas— fueron convocados a través de mensajes de WhatsApp. Por último, en esta etapa, se generó un relevamiento de instituciones, ONG, centros culturales, asociaciones civiles, etcétera, para invitarlas a participar en «Registro de Pandemia» por medio de una serie de encuentros virtuales, y resaltar la importancia de la construcción colectiva y plural de lo que allí acontecía. Todo el material receptado dio origen a un proceso de registro y documentación que fue analizado y clasificado a partir de un sistema de procesamiento de datos que posee el establecimiento.



Figura 6. «Registro de Pandemia. Primeras voces» (3)

Nota. Muestra «*Registro de Pandemia. Primeras voces*». Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

²⁵ Se tratan de instancias de participación entre organizaciones sociales, escuelas, iglesias, centros comunitarios, comedores, vecinales o ciudadanos individuales, semana a semana y, durante la pandemia, de manera virtual.

²⁶ Archivos de audio o video de no más de ocho minutos o en un formato escrito un máximo de cinco páginas y fotografías hasta diez por persona.

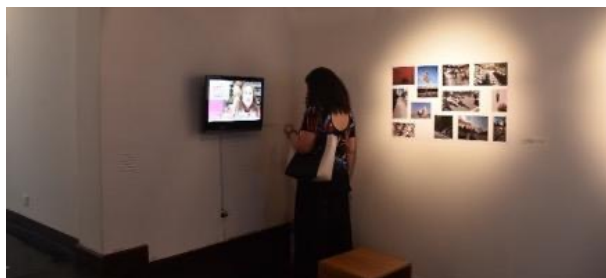


Figura 7. «Registro de Pandemia. Primeras voces» (4)

Nota. Muestra «*Registro de Pandemia. Primeras voces*». Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

La segunda etapa consistió en la construcción y el montaje de una muestra en el espacio expositivo del Museo Mikielievich, que se mantuvo abierta de enero a marzo de 2021²⁷. Se trató de la primera actividad presencial que tuvo lugar en la institución cultural a partir de la flexibilización del aislamiento preventivo, aunque, para participar, era necesario solicitar turno previo con el fin de cumplir con los protocolos sanitarios correspondientes. La exposición presentó todo el material clasificado en tres núcleos temáticos en las distintas salas expositivas, así como en el patio del museo. El primero de esos núcleos se concentraba en la presentación de la temática a una escala global y otra local, con especial énfasis en todo lo referente a la modificación de los hábitos de la vida cotidiana. Un segundo núcleo refería al marco contextual colectivo de lo sucedido en la ciudad durante el desarrollo de la pandemia, como incendios en los humedales, sanciones de leyes, replanteo del sistema, etcétera, visualizado a través de fotografías, textos y videos subtítulos. En cuanto al tercer y último núcleo, este tenía que ver con reflexiones individuales sobre cómo los ciudadanos vieron modificada su cotidianidad, las cuales fueron expresadas por personas que formaban parte de diferentes grupos etarios, oficios, profesiones, y que vivían en distintos barrios de la ciudad. Vale aclarar que, en esa misma sala, se incorporó un dispositivo de participación en que se invitaba a intervenir barbijos que serían sumados al registro²⁸. Todo lo descripto se

²⁷ La inauguración fue una de las primeras propuestas que se ofrecieron desde Secretaría de Cultura de Rosario, se realizó con turnos previos y todos los protocolos de bioseguridad.

²⁸ Cabe señalar que durante la apertura se llevó adelante una conversación entre Quaranta, Federico Gloriani y Carlos Stia, que llevo el título «Nuestro Tiempo» y buscó apelar a «situaciones excepcionales en que la percepción del tiempo parece trastocar, el presente se vuelve brumoso, el pasado de una añoranza y el futuro algo improbable» (p. 12, 2021).

ofreció entre otros elementos a través de cierta oscuridad que rodeaba lo espacial: paredes blancas, luces direccionadas a los elementos, como cartelas, videos, textos y fotografías, y a objetos exhibidos, en donde solo se escuchaba el sonido de las voces reproducidas por los distintos aparatos tecnológicos. Se estimuló, de esta manera, una invitación que recuperaba testimonios y vivencias, y reflexionaba sobre el tiempo —sobre nuestros tiempos— desde visiones aportadas por distintos campos disciplinares e individualidades que pujaban por delinear qué podemos hacer hoy, desde y con otros, sobre lo acontecido.



Figura 8. Muestra: «Registro de Pandemia. Primeras voces en vacunatorios» (1)

Nota. Tomado de Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich. Muestra.



Figura 9. Muestra: «Registro de Pandemia. Primeras voces en vacunatorios» (2)

Nota. Tomado de Tomado de Museo de la ciudad Wladimir Mikielievich.

Por último, la etapa tres consistió en el traslado de una parte de la propuesta de construcción colectiva que se generó en el espacio expositivo del museo rosarino hacia los Centros Municipales de Distrito, más precisamente, a sus áreas culturales. Esta presentación debió ser ajustada, ya que muchos de estos espacios se habían convertido en centros de vacunación durante la etapa de inoculación masiva de la ciudadanía. Cabe aclarar que, dada la cantidad de gente que los transitó y, por tanto, recorrió la muestra, así como talleres organizados específicamente, se generó una visibilidad de «Registro de Pandemia» que posibilitó que continuara retroalimentándose, principalmente, con los aportes de *otros*. Así, nuevos ciudadanos ofrecieron imágenes, sonidos y textos sobre sus sensaciones ante las políticas de aislamiento social, preventivo y obligatorio, promovidas por la llegada del COVID-19 a sus barrios.

Museografías abiertas al diálogo que delinean un posible patrimonio vivo

En su portal institucional, el Museo Mikielievich se posiciona como un *museo abierto* que habilita la voz de los públicos desde perspectivas accesibles, inclusivas, participativas y plurales, para que formen parte de su modalidad de trabajo sostenida en una dinámica de base comunitaria. Aquí, lo interesante del adjetivo *abierto* es que permite recuperar las aspiraciones que supo demarcar Mariana Salgado (2013) en torno a generar un constante diálogo y colaboración con la comunidad. Sin embargo, a diferencia de lo planteado por esta autora, tal vez la propuesta de «Registro de Pandemia» no deba quedar circunscripta solo al contenido, en la medida en que, como plantea Ludmila da Silva Catela (2021), en ella se «potencian y gestionan *acciones museográficas abiertas al diálogo*, (Bonnin, 2018), donde potencialmente se disputan sentidos sobre las posiciones clasistas, sexistas y racistas, y se reconocen y son reconocidos como instituciones no neutrales» (p. 2). Se trata, en palabras de esta autora, de un tipo de museografía que abandona el acento puesto en la sacralidad de los objetos y su contemplación, por acciones que recuperan las experiencias e inquietudes de los públicos. La sede museal, de esta manera, apela a la interacción, intercambio y circulación de saberes *con* y *desde* otros para

convertirse en un *espacio ciudadano* posible entre otros. La experiencia de «Registro de pandemia» puede, entonces, pensarse como un ejercicio que introduce una posibilidad para reflexionar acerca de un intercambio descentralizado, en cuanto incorpora las vivencias y memorias de la ciudadanía rosarina sobre el aislamiento social, preventivo y obligatorio en sus barrios. Al generarse este tipo de intercambio, es posible entrever un debate social, ético, cultural y político que invita a considerar el pasado y el presente desde recortes temáticos particulares en donde, sin embargo, siempre están en juego las formas de habitar la ciudad, lo cual implica considerar las diferencias y asimetrías que cada ciudadano y ciudadana registra desde su propia realidad.

«Registro de pandemia» aventura, además, otra manera de concebir un guion museográfico y, con ello, una posible redefinición del relato institucional que, en el caso del museo rosarino, como ya lo señalamos, aún se encuentra en ciernes. No obstante, podemos reconocer que con este proyecto se ha producido un cierto abandono de su condición de espacio de memoria única para dar paso a *otras historias*. La apuesta rosarina apela a una museografía en la que los recuerdos y testimonios desde y con otros —y todos— son incluidos dentro de la construcción de la narrativa o del relato de la temática contemporánea, de tal modo que promueve una mirada más heterogénea sobre la crisis sanitaria y el aislamiento social, preventivo y obligatorio que generó el COVID-19. Pero, además, apropiándonos de la descripción de Bruce Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne (1996) sobre los elementos expositivos, podemos sumar que los colores elegidos para las paredes se convierten en psicológicamente significativos, la iluminación adquiere cierto paralelismo con lo dramático, las cédulas didácticas y los objetos recuperan aspectos poderosamente ideológicos, etcétera. En otras palabras, todos los elementos recuperan cierta escenificación que permiten también reconocer históricamente especificidades en relación con el sitio de presentación.

Asimismo, los componentes que hacen a la identidad colectiva rosarina ya no se reconfiguran desde ciertas palabras autorizadas que monopolizan el hacer de este tipo de institución cultural, sino desde un desdibujamiento de órdenes jerárquicos en que se pasa, además, a ponderar los testimonios por sobre los objetos. Sin embargo, al mismo tiempo, advertimos que este ejercicio presenta algunos límites de retroalimentación con la ciudadanía,

ya que, por momentos, pareciera que esta fuese solo una fuente de recursos. Su rol se desdibuja a través de las distintas etapas de elaboración, montaje y selección configuradas a lo largo de toda la experiencia.

No obstante, volvamos sobre nuestras palabras, y retomemos «Registro de pandemia» como una posibilidad de contar y mostrar *otras historias*. Es sabido que los museos locales, tal vez no en demasía como otros modelos —nos referimos a los tan mencionados museos comunitarios—, desde hace algunos años han comenzado a marcar un camino descentrado y revisionista que desdibuja lo histórico por un acercamiento a la memoria. Estos establecimientos, que han sabido tener sobre sus espaldas un legado historicista, pueden ser pensados como *aparatos ideológicos de la memoria* (Candau, 2001), en cuanto esta última se convierte en un recurso político disponible desde sus manifestaciones subjetivas para sostenerse en las vivencias y en la imaginación (da Silva Catela, 2021). Así, la memoria se convierte en «una propiedad y recurso de la conciencia individual y colectiva mediante la cual se recupera el pasado. Responde también a la necesidad de imaginar y actualizar un pasado cuya atadura se sanciona y confirma en función del presente» (Machuca, 2012, p. 4).

De esta manera, los museos locales, en palabras de Joan Santacana i Mestre y Nayra Llonch Molina (2008), se posicionan con un potencial diferenciador, al poder actuar a nivel local en la recuperación, fortalecimiento y difusión de la cultura y de la memoria desde un contexto y temporalidad situados. «Registro de pandemia» podría, entonces, ser pensado como parte de una política del reconocimiento y de las identidades ciudadanas rosarinas que apela a una memoria desde lo plural. Se rompe, de este modo, con una historia única y nacional-local, mientras que, al mismo tiempo, la historia, como dejamos entrever, se presenta en tanto historia viva. Es decir, los museos más pequeños, a pesar de sus tropiezos, son los que más están apostando por ejercicios sostenidos de políticas y cultura institucionales que, desde una modalidad de base comunitaria, aspiran a hacer presente un paradigma relacional vital. Ya sea desde ejercicios colaborativos o desde prácticas que apelan a acciones, diálogos o participaciones, estas sedes museales se proyectan como espacios que están haciendo y que, por lo tanto, pueden ser constantemente transformados desde y con otros. No se trata, entonces, de acciones

aisladas, sino de políticas que abandonan los decires de memorias robadas o de belleza encarcelada para dar lugar a un museo vivo. Un tipo de sede museal en la que el patrimonio está vivo, principalmente, porque, como plantea Segato (2021), «tiene que ser vivido por la gente y estar en permanente construcción por parte de las personas a quien pertenece» (p. 160).

Queda al descubierto que los museos no son neutrales, «ni formas asépticas e inocentes de representar el pasado y sus protagonistas, y esto [...] interviene significativamente en la construcción, producción, difusión y apropiación del conocimiento social» (García, 2016, p. 159). En otras palabras, poseen un rol social como apoyo para la memoria y la identidad que se ha sabido sostener en el objeto. Pero este modelo, como advertimos al comienzo de nuestro recorrido, se resquebraja para dejar paso a otras maneras de experimentar y de sentir. Además, no es casual reconocer que allí se negocian constantemente liderazgos comunitarios, con los de los expertos externos y los agentes del Estado, por tanto, son el resultado de una traducción de relaciones tensas basadas en la tutela y el dominio político. La realidad actual deja entrever un esquema de avance y retroceso que implica no solo apostar por ejercicios que ostentan buenas intenciones, o que confunden las acciones con las metas o las visiones. Tal vez, ya es hora, como expresa da Silva Catela (2021) —y como hemos querido poner en juego a lo largo de este texto al recuperar la experiencia rosarina de un museo local—, de dejar de observar los centros para guiarnos por ellos, y comenzar, en cambio, a poner el acento en los bordes.

A modo de conclusión

Este capítulo intenta demarcar cierto abandono de los museos de un legado historicista que puso el acento en aquellos relatos sobre los objetos desde lo disciplinar, o desde los gustos de quienes crearon estos establecimientos. Por el contrario, buscamos señalar otro tipo manifestaciones que permiten leer cómo las sedes museales pueden transformarse desde y con otros. Para ello, intentamos ofrecer una articulación desde un recorte transdisciplinar y desde la praxis de un caso situado en el contexto actual argentino, que proyecta una singular experiencia colaborativa que potencia y gestiona *acciones museográficas abiertas al diálogo*.

El Museo Mikielievich permite recuperar una modalidad de trabajo de base comunitaria dentro de un mundo en transformación, en que este tipo de entidad patrimonial no puede dejar de cuestionarse, así como al propio mundo. Se intentó, a lo largo de este recorrido, ofrecer un tipo de práctica que apela a acciones, diálogos o participaciones que dan cuenta de lo que acontece en los últimos años, para reconocer cómo es necesario llevar adelante, por igual, un espíritu crítico que apueste por espacios que reconozcan las diferencias, pero también de una mayor ampliación de estrategias y mecanismos inclusivos y participativos que se centren en el *otro*. De esta manera, estamos ante *proyectos memorialísticos* que buscan lograr la transformación institucional desde quienes están en los márgenes, y desde sus propias representaciones y articulaciones, pero, ya no solo desde los espacios que delimitan los muros de este tipo de institución cultural, sino saliendo a buscarlos. Se pone en juego, así, la necesidad de generar un espacio que sea vivido por la gente, y que esté en permanente construcción para discutir los problemas vitales de la ciudadanía sin simplificarlos, en vista de convertirse en un *espacio ciudadano* posible entre otros.

«Registro de Pandemia» intenta recuperar el espíritu de esta modalidad de base comunitaria, ya no solo recuperando las memorias y vivencias de las y los rosarinos que atravesaron una situación histórica única, sino desde *museografía abierta al diálogo*. Es decir, que no solo atañe a los objetos, sino, principalmente, a los sujetos y a sus saberes y memorias. Se ofreció a modo de ejemplo para recuperar indicios que permitan pensar las diferencias y entramados que se ponen en juego al llevar adelante este tipo de abordaje desde un museo local y situado. Aquí, intentamos recuperar otra manera de generar guiones museográficos que no solo nos habla de lo histórico y de la memoria actual de ese momento histórico, sino que están orientados en sostener otro tipo de vínculo con la ciudadanía; en este caso, a través de una metodología de trabajo basada en la construcción colectiva que implica otra una manera de convocar y reconocer a ese *otro*. Nos encontramos con una apuesta por un intercambio que intenta ser descentralizado, aunque entendemos que es necesario conocer los límites de estas acciones al estar ante el orden de lo procesual y, por tanto, no tratarse de un producto acabado.

Reconocemos la necesidad de continuidades y persistencias de este tipo de experiencias que exigen sostenerlas cotidianamente de una manera

muy comprometida, y eso tiene que ver con personas concretas dentro y fuera de los museos. Por esta razón, estimulamos la creación de un mayor número de acciones y experiencias en museos de distintos órdenes, que ensayen una modalidad de base comunitaria desde múltiples *acciones museográficas abiertas al diálogo*, para apuntar un tipo de hacer que modifique el ser museal, y lo impulse a correrse de la mirada de lugar sacralizado, para pensarlo como otro factor de transformación social.