

AP ALZAPRIMA

Revista de Investigación y Creación
Departamento de Artes Plásticas
Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción
N°14, Publicación Anual
Chile, 2021, ISSN 0718-8595
ISSN en línea 2452-6150



ALZAPRIMA | Revista de Investigación y Creación | Año 10 | Nº 14 | Publicación Anual |
octubre 2021 | Departamento de Artes Plásticas, Facultad de Humanidades y Arte |
Universidad de Concepción | Casilla 160-C | Correo 3 | Concepción | Chile |
<https://revistas.udec.cl> | ISSN 0718-8595 | ISSN en línea 2452-6150 |

Rector | Carlos Saavedra Rubilar.

Decano Facultad Humanidades y Arte | Sr. Alejandro Bancalari Molina.

Directora | Departamento de Artes Plásticas | Sra. Marianela López Rivera.

Editora General | Mg. Natascha De Cortillas Diego.

Editora Asociada | Mg. Bárbara Lama Andrade.

Asistente Editorial | Mg. Claudia Ortiz Jiménez.

Comité editorial

Mg. Leslie Fernández Barrera, Departamento Artes Plásticas, Universidad de Concepción, Chile.

Dr. Edgardo Neira Morales, Departamento Artes Plásticas, Universidad de Concepción, Chile.

Dr. Alejandro Canseco-Jerez, Universidad Lorraine, Francia.

Dr. Alberto Madrid Letelier, Facultad de Arte, Universidad de Playa Ancha, Chile.

Dr. Sergio Rojas Contreras, Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile.

Dr. Álvaro Villalobos Herrera, Escuela de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma del Estado de México, México.

Consejo asesor

Mg. Rainer Krause, Departamento Artes Visuales, Universidad de Chile.

Arq. Ramón Gutiérrez, Cedodal - Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina.

Lic. Francisco Sanfuentes Von Stowasser, Departamento Artes Visuales, Universidad de Chile.

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Departamento de Historia del Arte y Música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, España.

Dr. Pedro Emilio Zamorano, Instituto de Estudios Humanísticos Abate Molina Universidad de Talca, Chile.

Diseño y diagramación | Gustavo Vergara Salas.

Distribución | Departamento de Artes Plásticas.

Corrección de Estilo | Victoria López Rosete

Traducción al inglés | Sebastián Jatz.

Contacto | alzaprima@udec.cl, alzaprima.udec@gmail.com

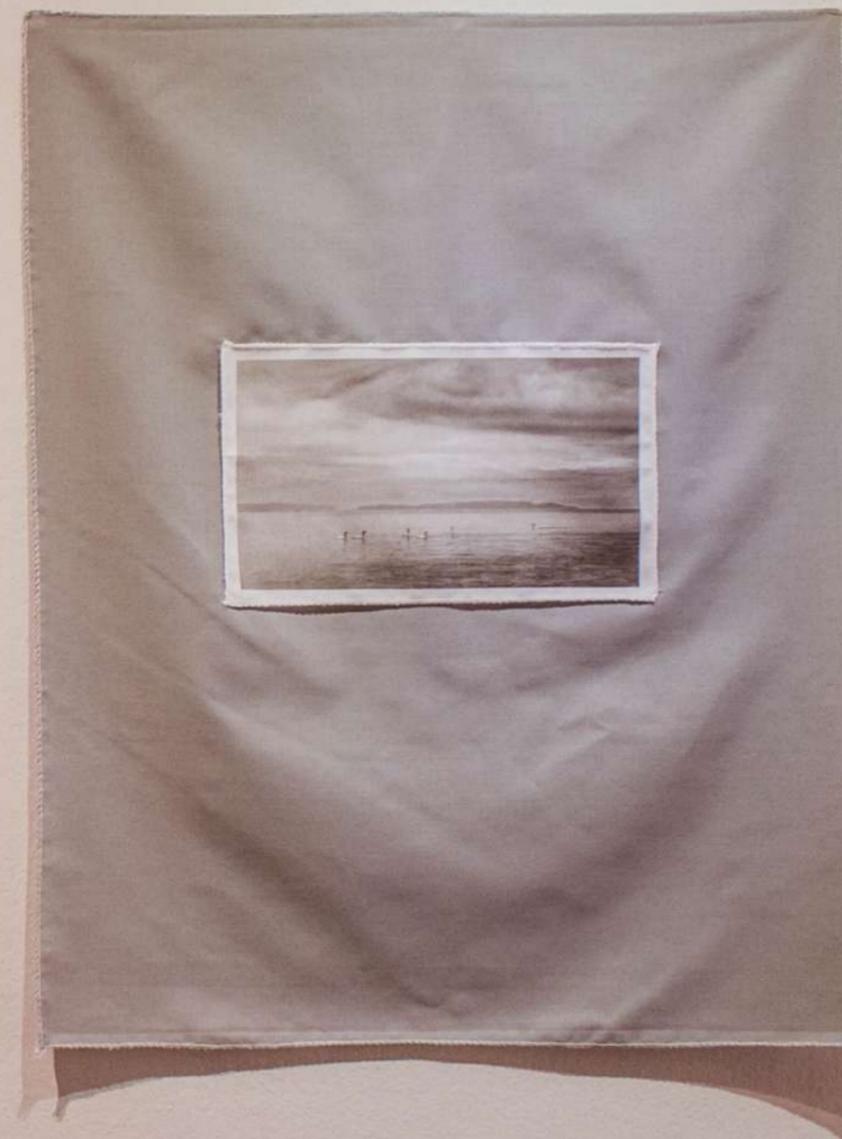
Impresión | Trama Impresores, Talcahuano, Chile.

Tipografías | Las tipografías utilizadas en el diseño de esta revista corresponden a Anro Pro, Helvética, Myriad Pro y Regia Sans en portada - Luciano Vergara.

Portada | Rodrigo Bruna, *Pulvis et Umbra VI*, 2016.

Portadillas | Exposición *Ahora si que sí*, Título Producción Visual, 2020.

Publicidad Artes Plásticas | Exposición *Ahora si que sí*, Título Producción Visual, 2020.





**EMERGENCIA, RUPTURA Y ESPACIO COMÚN.
MUSEOS Y ARTES VISUALES ANTE LA CRISIS POLÍTICA Y SANITARIA
EN LA REGIÓN METROPOLITANA
EMERGENCY, RUPTURE AND COMMON SPACE.
MUSEUMS AND THE VISUAL ARTS IN THE FACE OF THE POLITICAL AND
HEALTH CRISIS IN THE METROPOLITAN REGION**

Carla Ayala Valdés (Chile)

Licenciada en Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile.

ayalavaldesc@gmail.com

<https://doi.org/10.29393/AP14-4ERCA10004>

Resumen

Los acontecimientos ocurridos en Chile desde el 18 de octubre de 2019 hasta el día de hoy –la revuelta social y el aislamiento producto de la emergencia sanitaria global– han dejado en evidencia una serie de tensiones ante la paralización de actividades presenciales y la restricción de aforos de los espacios culturales. A partir de la observación de algunos museos dedicados a las Artes Visuales de la Región Metropolitana, en este artículo, por un lado, se problematiza la relación entre museo-públicos-acceso a propósito de las mutaciones generadas en tiempos de crisis y, por otro lado, se reflexiona sobre nuevos paradigmas cuyos objetivos son establecer guiones museales que promuevan tanto la gestación de comunidades como un diálogo activo con los públicos. Esto bajo la urgencia de generar prácticas que promuevan la transformación social y la creación de espacios comunes.

Palabras clave: museo, Artes Visuales, participación, acceso, comunidad, crisis.

Abstract

The events that took place in Chile from October 18, 2019 to this day –the social uprising and the isolation resulting from the global health emergency– have revealed a series of tensions due to the halt of face-to-face activities and the restriction capacity of cultural places. Base on the observation of a few museums dedicated to the Visual Arts in the Metropolitan Region, this article questions, on the one hand, the relationship between museums, audiences and access regarding the transformations in times of crisis and, on the other hand, it reflects on new paradigms whose objective is to establish museum guidelines that promote both the creation of communities and an active dialogue with the audiences. All of this under the urgency of generating practices that promote social transformation and the creation of common spaces.

Key words: museum, Visual Arts, participation, access, community, crisis.

Entre el estallido social del 18 de octubre de 2019 (que actualmente se encuentra entre paréntesis) y la crisis sanitaria mundial que desató el Covid-19, se puede afirmar que ha cambiado la circulación de la cultura y el arte, así como el conjunto de actividades que orbitan en torno a esta esfera. Las instituciones culturales sufrieron un largo periodo de paralización presencial y, actualmente, dependen de la constante modificación en las políticas de restricción de aforos. Dichos factores han afectado los ya preocupantes números de visita en diversos complejos expositivos. Ante esta realidad, fue manifestado –sobre todo, a través de las redes sociodigitales y en algunos medios de comunicación– un sentimiento de emergencia por la reinvención, una presión por apresurar y gestionar los cambios respecto al acceso y la circulación de contenido en dichos espacios culturales. Los museos, los centros culturales y las galerías se cierran y se limitan ¿y qué pasa? Si en estas condiciones la circulación de arte cambió ¿entonces por dónde está circulando? Y, sobre todo, ¿para quién está circulando?, ¿a quién llega?

Situando la observación sobre los museos, entre finales de 2019 e inicios de 2020, mientras que el panorama del estado de emergencia y el confinamiento parecía cada vez más enrevesado y la presencialidad era imposible, surgieron una serie de iniciativas por medio de videoconferencias, lives por Instagram, material pedagógico descargable, tutoriales, talleres, podcast, visitas virtuales a colecciones, etcétera. Diversas actividades que invitaban al usuario virtual a acceder al contenido presencialmente suspendido. Sin embargo, esta dinámica arrojó una atmósfera de sobreoferta, ambigua e incómoda que reveló, sobre todo, ansiedades, un deseo por hacer ver públicamente que estas instituciones culturales seguían vivas a pesar de las problemáticas no resueltas, tales como su funcionamiento y las dinámicas de interacción con los espectadores. Esto se evidenció a través de dos tensiones transversales presentes en los espacios museales: en primer lugar, la fragilidad del vínculo que existe (o no) entre públicos, comunidades y museos, lo que lleva a reflexionar sobre la participación y el acceso; y, en segundo lugar, los cuestionamientos sobre el contexto de producción, la escasez de recursos y las precarias condiciones laborales de los trabajadores de la cultura, que, sin duda, acarrea deterioros previos.

Manifestadas desde la fricción de lo físico con lo virtual y ante el cambio de experiencia con el espacio, los públicos y las comunidades, estas tensiones permitieron abrir una serie de interrogantes a partir de pensar el museo, su entorno y las estrategias de vinculación, especialmente, cuando el territorio y la participación presencial son cruciales. ¿Tienen los espacios museales una relación real con su territorio y su contexto?, ¿cuáles son las estrategias que utilizan para reducir las brechas de acceso?, ¿cómo planifican la participación?, ¿cómo se relacionan con sus públicos?

Muchas son las preguntas que surgen en torno al fenómeno actual de la relación entre museo y crisis; sin embargo, el siguiente texto únicamente está enfocado en problematizar la participación y el acceso a partir de la primera tensión expuesta. Sin duda, quedarán algunos cuestionamientos irresueltos, ya que las mutaciones que los museos han sufrido –y continúan sufriendo– están en desarrollo permanente.

Utilizando como referencia los museos dedicados a las Artes Visuales situados en la Región Metropolitana, el presente estudio de caso se posiciona desde el contexto descrito con anterioridad y orbita en torno a tensiones, resistencias y, en particular, convencimientos. La problemática expuesta no estará limitada a la lógica de atracción de audiencias bajo el paradigma neoliberal de la “eficiencia”, sino en promover la formación de comunidades pensadas desde la permanencia, pertenencia y el territorio.

Surgido a raíz de las demandas sociales manifestadas en las calles desde el 18 de octubre de 2019 y la situación de aislamiento por la pandemia global, este ejercicio de interpelación a los espacios museales pretende reparar, por un lado, en la urgencia de prácticas que apelen a la transformación social y la creación de espacio común, así como al deseo de comunidad y colectividad, y, por otro lado, en la emergencia de prácticas inclusivas y democráticas que mantengan un compromiso con el presente y el cotidiano. Pensar el museo en su dimensión comunitaria y participativa es someter al museo a un cuestionamiento de poder y, sobre todo, pedir una toma de posición cuestionando sus cimientos, sus vocaciones e incluso sus ontologías.

La ruptura y la aparición del espacio común

Primera afirmación: No podemos discutir ni pensar dentro de los márgenes de la normalidad cuando nuestras formas de habitar se ven atravesadas y cuestionadas por instancias tan cruciales como las ocurridas en Chile desde octubre de 2019. Ante estas situaciones tan extraordinarias –que sin duda representan, refiriéndonos a las ideas del filósofo francés Jacques Rancière, poderosas rupturas temporales– es que pensamos los espacios y sus reparticiones de forma distinta. Por un lado, el orden dado fue interpelado con fuerza a través de protestas que buscaron –y continúan buscando– el reencuentro con enlaces comunitarios que habían sido perdidos, mientras que con la crisis sanitaria el tiempo y la ciudad se han visto suspendidos y el confinamiento ha vuelto a poner en evidencia brechas que son invisibilizadas en el espesor del cotidiano.

Las rupturas, según Rancière (2005, p. 52), corresponden a irrupciones y escenas de disenso que entran en conflicto con los datos sensibles de una comunidad. Estas generan un conflicto temporal produciendo una ruptura en el tejido común cotidiano que cuestiona la narrativa de un mundo dado (Rancière, 2011, p. 11). Es decir, la movilización demuestra, a través de la alteración del tiempo ordinario, un conflicto político y estético, que busca generar nuevas articulaciones de lo común y restaurar dichos datos sensibles. Cuando el Estado promueve la destrucción del tejido político y solidario, toman fuerza las instancias de poder colectivo, como son los espacios sociales libres y las formas autónomas de democracia. La importancia del espacio colectivo que aparece en estas rupturas radica en que constituye un lugar común (por muy efímeros y aparentemente débiles que sean) para la demostración de la igualdad, una afirmación simple de una identidad y a la vez una negación a una identidad impuesta. Esta puesta en práctica de la igualdad es un proceso de subjetivación política y estética. Ante la evidencia de la desigualdad –y, sobre todo, ante desigualdades sensibles–, la democratización de las esferas de representación a partir de la participación y las posibilidades de acceso (entre ellas, los espacios de arte) es trascendental.

Ser un nómada bajo sospecha

Segunda afirmación: La circulación normal (tradicional) del arte ha sido alterada. Los espacios arquitectónicos que albergan y custodian diversas colecciones de la cultura material fueron cerrados-alterados y se han visto obligados a mudar parte de su quehacer al espacio virtual.

Este cambio de escenario en la esfera de las Artes Visuales, donde el contenido se expone por medio de diferentes plataformas de divulgación online, no es desconocido ya que se venía utilizando para la difusión de obras y exposiciones de artistas independientes, colectivos de arte, galerías, centros culturales, museos, entre otros. Esto, sin embargo, no deja de generar una cierta incomodidad respecto a la participación efectiva y al acceso de dichos contenidos.



Fig. n°1: Revuelta social, 2019. Santiago, Chile.
Fotografía: Carla Ayala.

Es por esto por lo que el espíritu de análisis que guía este estudio de caso es la sospecha. La sospecha nos permite cuestionar el medio (McLuhan & Fiore, 1988, p.8) para no ceder ante el error de pensar que lo virtual supera las brechas de acceso ante esta ilusión de “espacio masivo”. En donde, en primera instancia, los experimentos sensoriales posibles con una obra o una exposición son restringidos, y, en segunda instancia, las posibilidades de comunicación y experiencias comunitarias son reducidas, desarraigadas u omitidas. La sospecha permite pensar desde las reducciones y las ausencias e implica realizar un ejercicio de diálogo entre el pasado, el presente y el futuro sobre el estado de las colecciones, el territorio y el público a partir de las evidencias que deja la crisis actual. Por lo tanto, el espacio virtual muestra, promueve, publicita, hasta provoca, pero jamás reemplaza.

El acceso bajo la lupa y la participación como huella de relevancia

En este punto es importante analizar la partición y el acceso a través de dos antecedentes que se distorsionaron en el periodo de paralización presencial de los complejos expositivos. Primero, la distribución espacial de los museos dentro de una zona concreta y, por otro lado, el número de personas que visitaron los museos dedicados a las Artes Visuales (o donde parte importante de su colección pertenece a esta categoría) durante el año 2019¹ en la Región Metropolitana. Estos antecedentes proporcionan una panorámica respecto al alcance que tienen los museos a la hora de vincularse con los públicos, los territorios y las comunidades (en circunstancias “normales”), lo que indirectamente nos permite especular sobre sus metodologías y prácticas de participación y acceso antes y después de las rupturas.

En primer lugar, territorialmente la distribución es la siguiente. De un total de 311 museos inscritos en el Registro Nacional de Museos (En Cifras, s.f., recuperado el 22 de agosto de 2020), 67 de ellos pertenecen a la Región Metropolitana (de los cuales 38 son de Santiago) y 10 son de Arte. Estos 10 museos están concentrados en la comuna de Santiago formando una suerte de circuito museal amplio y, sin embargo, limitado.

Ante esto, es claro que el escenario físico-espacial que más deja en evidencia las brechas de acceso es la distribución de la ciudad. Se observa cómo la Región Metropolitana está organizada de tal manera que los espacios expositivos vinculados a las Artes Visuales se mantienen arquitectónicamente en un sector determinado, lo que produce, en consecuencia, una exclusión territorial y simbólica.

De acuerdo con los datos recabados en la *Situación de los museos en Chile: Diagnóstico 2019*, las características principales de las personas que no asisten a los museos (que corresponde al 79,5% de la población total chilena) es que, por una parte, pertenecen al quintil 1-2, no visitaron un espacio expositivo durante su infancia y, finalmente, no cuentan con un museo en su comuna de residencia. Por lo tanto, considerando sobre todo el último antecedente, el emplazamiento geográfico para facilitar el acceso y la participación es esencial ya que representa la presencia de una institución particular al servicio de generar vínculos entre la comunidad y su identidad simbólica sensible.

1. El presente estudio de caso se centra en datos pertenecientes a la Región Metropolitana; sin embargo, esto no es limitante para llevar el ejercicio reflexivo sobre dinámicas museales a otras zonas del país.

	Nombre del Museo	Registro visitas	Valor ingreso
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes	282.486	Gratis
MAC	Museo de Arte Contemporáneo	126.546	Gratis
MAVI	Museo de Artes Visuales	?	Gratis
MAPA	Museo de Arte Popular	64.672	Gratis
MMDH	Museo de la Memoria y los Derechos Humanos	186055 49.08 (extensión)	Gratis
MSSA	Museo de la Solidaridad Salvador Allende	13.139	\$1.000
MVP	Museo Violeta Parra	?	Gratis
MNAD	Museo Nacional de Artes Decorativas	9.061	Gratis
MCAP	Museo Chileno de Arte Precolombino	?	\$1.000 extranjeros:\$ 8.000

Fig. n°2: Registro de n° de visitas. Museos dedicados a las Artes Visuales en la RM durante el año 2019.

Por otro lado, en la tabla 1² se puede observar el registro del número de visitas que llevaba cada uno de los museos señalados hasta el 18 de octubre de 2019³, lo cual proporciona los suficientes datos para problematizar la visita a los museos sin partir de juicios banales *a priori*.

A partir de esta masa numérica surgen las preguntas: ¿Público, espectadores, audiencias, visitantes o comunidades? ¿A qué corresponde este registro? ¿Cómo aborda el museo las pluralidades y singularidades? En este punto es importante establecer límites conceptuales, ya que las metodologías de participación y las propuestas de acceso van a depender de los objetivos que tenga cada institución en relación con los individuos que la visitan. Además, se abre el cuestionamiento de si los museos generan estrategias para relacionarse con distintos públicos o si simplemente su propuesta está dirigida a una masa homogénea.

Primero, nos referimos al público cuando hablamos en plural, a un “nosotros-varios”. No es limitado, ni menos estricto, puede variar dependiendo del contexto. Cuando hablamos de espectadores hablamos de aquel público pasivo que está definido más por una relación jerárquica con lo que se mira, una contemplación tradicional y silenciosa del objeto artístico⁴. Por otro lado, las audiencias corresponden con un conjunto de públicos que se reúnen para generar una experiencia a partir de algo que se está escuchando. Es decir, es un término más bien de la esfera sonora y musical (muchas veces masiva). Finalmente, el visitante, corresponde con una categoría de espectro más amplio que refiere no simplemente al espectador que va a contemplar una obra, sino también la posibilidad que ese mismo individuo puede mirar una obra, comprar un libro, conversar con el guardia, entrar al baño e incluso comprar un café dentro del recinto museal. Es un sujeto que más bien transita. Cuando damos paso a las comunidades pensamos en una singularidad. Anuncio, estimado lector, que en este punto me voy a explayar.

2. Algunos museos como MAPA, MMDH y el MCAP no son espacios que se dediquen exclusivamente a las Artes Visuales. Sin embargo, parte importante de su colección (permanente o temporal) está constituida por dicha categoría.

3. El número de visitas señaladas corresponden a datos gestionados por la autora. El registro ‘?’ señala que la solicitud de información no fue respondida por parte de la institución.

4. En *El espectador emancipado*, Ranciére expone una paradoja: mirar es lo contrario a conocer: “El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar” (2010, p.10).

Sin duda el concepto de comunidad es complejo y evasivo, al momento de definirlo se podría caer en el error de establecer algunas fronteras y limitar su espíritu. Sin embargo, para enmarcar la investigación citaré la definición propuesta por Sheila Watson (2009), según la cual “la comunidad es el sentido de pertenencia que llega a quienes forman parte de ella, y que a través de la asociación con las comunidades, los individuos conceptualizan identidad. Tales identidades son relacionales y dependen de un sentido no sólo de sí mismo sino también de otros”⁵ (p. 28). Todos pertenecemos a muchas comunidades diferentes y nuestra permanencia en ellas cambia con el tiempo propio de las circunstancias (Watson, 2009). Las comunidades se componen de varias capas que, incluso a veces, son contradictorias.

Si bien las comunidades son múltiples y variadas, se pueden definir a partir de los siguientes elementos: experiencias históricas y culturales compartidas, conocimiento especializado, factores demográficos y socioeconómicos, identidad (nacional, regional, local o relacionadas con sexualidad, discapacidad, edad, género), prácticas de visitas museales (inclusión) o exclusión de otras comunidades. En este sentido, y dependiendo de cómo el museo piensa en sus comunidades potenciales, se transformará en un espacio catalizador de códigos comunes significativos, de sentido de pertenencia y de colectividad. En otras palabras, el museo debe tener una razón de ser respecto al territorio.

Cuando un guión museal está enfocado solamente en la pluralidad del público, no está buscando formas de identificar a los individuos desde sus particularidades, sus propias historias y vinculaciones con el entorno y el cotidiano. No está gestionando a partir del ejercicio de la escucha, sólo está proyectando sus objetivos ciegos al pensar en un espectador modelo fijo e inmóvil, lo cual genera una distancia y un límite claro entre quien produce y expone, y el resto.

Es por esto por lo que las comunidades, en muchas ocasiones, no generan vínculos con los museos ya que no son significativos para estas y no contribuyen en generar un sentido de identidad, historia, territorio, ni mucho menos pertenencia. Esto porque “no han sido invitados a contribuir al proceso de recolección y exhibición o porque los museos están geográficamente distantes”⁶ (Watson, 2009, p. 36). Es decir, por un lado, el museo se emplaza en un lugar geográfico, pero se cierra y solo funciona como un centro de exhibición y, por otro lado, no genera redes ni dispositivos que problematicen y busquen solución a las brechas geográficas. Por lo tanto, si el entorno inmediato no tiene vínculos significativos con el museo ¿qué queda para el que vive lejos de él?

5. La traducción fue realizada por la autora.

6. La traducción fue realizada por la autora.

A este respecto, la pregunta resultante es: ¿Un número bajo de visitas representa necesariamente un fracaso museal? Mi respuesta es absolutamente no. Es el caso, por ejemplo, del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). En su épico camino desde su fundación, en medio de la incertidumbre y los conflictos hasta nuestros días, el MSSA ha construido un guión museal enfocado en la particularización de sus públicos. Conscientes de que albergan una de las colecciones de arte más importante de América Latina, no se han limitado en su misión institucional de conservar y exhibir. Aplicando la solidaridad como pilar fundamental desde una perspectiva transversal, el museo ha generado fuertes vínculos con el Barrio República, produciendo, así, diversas instancias de participación y vinculación entre los residentes y su museo.

El MSSA cuenta con un fuerte trabajo de mediación enfocado en el diálogo y los procesos reflexivos a fin de ampliar lecturas y experiencias entre artistas, curadores y comunidad; no obstante, me gustaría detenerme particularmente en el proyecto llamado *Huertoescuela*. Este es un proyecto de vinculación con el territorio a partir de la creación de un colectivo (vecinos, estudiantes y personas interesadas) que busca generar experiencias de aprendizaje significativo y colaborativo a través de metodologías sustentables. La huerta se ubica en el frontis del museo y es gestionada continuamente por los mismos miembros del colectivo. En el contexto de crisis sanitaria, *Huertoescuela* del MSSA se adaptó y cambió sus sesiones presenciales a sesiones digitales. En este caso, la paralización presencial no significó una ruptura tan significativa, ya que existía un trabajo previo y arraigado entre el museo y sus comunidades, es decir, los lazos ya estaban establecidos. El MSSA funciona como testimonio de que los proyectos museales que están fundados en una idea de territorio y comunidad producen un impacto mucho más significativo; de esta forma, el museo no se vuelve un espacio ajeno, sino más bien parte del habitar cotidiano mismo. Este ejercicio –donde el museo da lugar, herramientas e incluso cede poderes a individuos particulares– evidencia que la institución puede establecer un espacio entre semejantes fomentando el desarrollo comunitario y, al mismo tiempo, generar instancias para un público más masivo.

Pensar en el museo desde su dimensión participativa y en la problemática de acceso, implica pensar cómo las instituciones culturales se conectan con el público y demuestran su valor y relevancia en nuestra vida contemporánea. A este respecto, Nina Simon (2010) expone que las instituciones participativas son “un espacio donde las personas pueden crear, compartir, y conectarse entre sí en torno al contenido”⁷ (p. 5). Además, cuando las personas pueden participar activamente con las instituciones culturales, esos lugares se vuelven centrales para su vida comunitaria y su desarrollo integral. En suma, los registros numéricos se vuelven vacíos, si el museo como espacio no promueve el desarrollo de experiencias valiosas y significativas para todos y todas.

La bancarrota y la ruina

Tercera afirmación: Estamos en un momento histórico y metamórfico respecto a los valores y las narrativas. Al proponer el museo como célula comunitaria probablemente se ponga en crisis una serie de significados del imaginario colectivo relacionados con la institución, sus jerarquías implícitas y sus ejercicios relacionados con los públicos y el medio. Ante esto es oportuno declarar algunas cosas para no caer en ambigüedades.

La antropóloga Carla Pinochet señala a los museos, a propósito de su rol tradicional y sus cimientos, como “instrumentos culturales al servicio del proyecto civilizatorio, que ocupó un lugar destacado en la construcción de imaginarios de

7. Traducción realizada por la autora.

contornos claros y distintos ofreciendo una sólida trama de categorizaciones y jerarquías de la realidad social” (2016, p. 9).

Los museos fueron cruciales a la hora de contribuir a la idea de nación desde sus respectivas adscripciones temáticas. En los inicios europeos del museo, su posición frente al público era de superioridad. El museo fue establecido para elevar el nivel de la subversión pública, para elevar el espíritu de sus visitantes y para refinar y elevar el gusto (Weil, 2007), es decir, en el museo recaía la tarea de hacer a su público. En este caso, el público se entiende como aquel cuerpo inferior, a nivel de clase, al cual se le debía entregar conocimiento, comportamientos y hábitos. El museo se estrechó con fines pedagógicos y regulación a través de la exposición de los tesoros de las clases dominantes.

La inauguración de los museos en Chile, a través del del Museo Nacional de Historia Natural en 1830 y del Museo Nacional de Bellas Artes en 1880, fue forjada bajo la ideología europea –específicamente francesa– en donde la experiencia museal estaba relacionada con el orden y la administración social, es decir, un museo de potencial educativo y científico donde se debía tener un comportamiento regulado.

Las necesidades actuales, los cambios de paradigmas en la representación y el flujo social contemporáneo permiten dirigir los cuestionamientos hacia aquella estructura tradicional de los museos sobre cuestiones de valor, significado, control, interpretación y autenticidad. A este respecto, Shelton (2013) declara:

Los museos deben reconocer de manera más general que ya no poseen el monopolio sobre el significado y la importancia de las culturas materiales o visuales que institucionalizan, y que los objetos tienen diferentes significados dependiendo de su posición respecto a los distintos grupos étnicos, clases, instituciones y estrategias de exhibición, que implican derechos y obligaciones mutuas⁸ (p. 19).

A su vez, Stephen Weil (2007) sugiere que el museo debe asumir la bancarrota de sus ideologías subyacentes sobre las cuales se fundó. Esto no significa la negación total de la institución, sino más bien una mutación respecto a los tiempos. Es decir, en lugar de continuar preservando la voz omnisciente, impersonal, hegemónica y jerárquica que acostumbra tener con sus públicos, el museo debería convertirse en un espacio abierto donde cada individuo tenga una posibilidad de autoafirmación en relación con sus propias experiencias sensibles y compartirlas con otros⁹.

Performance y expansión

La declaración sobre la bancarrota de las narrativas fundacionales del museo europeo permite accionar desde las fisuras que nos apartan y que al mismo tiempo nos identifican. Todas aquellas desconexiones con el referente museal tradicional permiten pensar en nuevos horizontes y prácticas para dar solución a la problemática de la participación y el acceso. Esto bajo ningún sentido simboliza una carencia o una falta; es, más bien, una acción cuyo objetivo recae en la refundación de prácticas institucionales desde el acontecer social contemporáneo.

8. Traducción realizada por la autora.

9. Claire Bishop en *Radical Museology* propone algunos supuestos respecto a cómo pensar el museo desde una dialéctica contemporánea. La historiadora del arte invita a replantear el concepto de museo sujeto a sus jerarquías y narrativas hegemónicas metropolitanas, y al mismo tiempo repensar las categorías de arte que ese espacio consagra junto con la relación que tiene con sus espectadores. Esto con el espíritu de “navegar múltiples temporalidades dentro de un horizonte más político” (2014, p. 23).

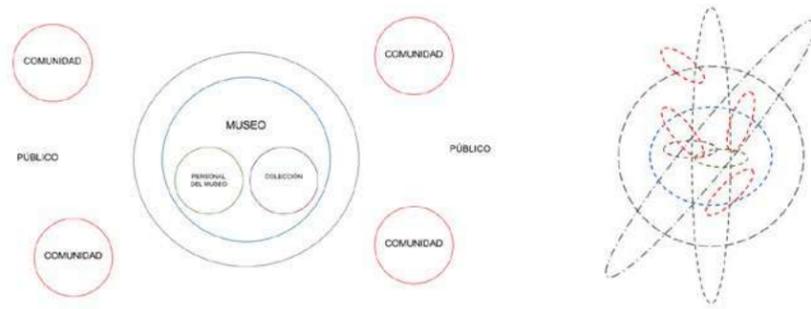


Fig. nº3: Izquierda: Esquema de la estructuración del museo tradicional. Derecha: Esquema de la reestructuración del museo.

En este punto, es importante revisar algunos conceptos-prácticas clave a la hora de pensar en giros museales. Para esto expondré, por un lado, las ideas de Carla Pinochet en *Derivas del Museo en América Latina*, las cuales están basadas en la teoría de la performatividad, y, por otro lado, el concepto 'expansión' de Anthony Shelton (2013) en su artículo *Museology. A Manifiesto*.

Por una parte, para Carla Pinochet, quien se basa en las reflexiones de Judith Butler respecto al género, lo performativo apunta a un mecanismo no clausurado que se va construyendo constantemente en su ejercicio, un acto performativo es algo que se repite y se transforma en esa repetición. Llevado a este terreno, a partir del flujo social local, la noción de museo se reconfigura a través de un proceso performativo; de esta manera, el museo se hace en su práctica sin dar por acabado ningún proceso. "Pensar estas instituciones desde la noción de performatividad implica asumir que no constituyen entes clausurados ni estables en el tiempo" (2016, p. 5).

Un museo en estado performativo es un museo en constante ensayo y ejecución, que se piensa, se reconstruye y se vuelve a pensar. Estos ejercicios permanentes tienen como consecuencia un desarrollo auténtico, en la medida en que se va alejando de sus referentes canónicos. La identidad del museo se construye en los constantes desbordes de las connotaciones clásicas, los cuales van de la mano con los cambios y flujos de la sociedad contemporánea. Pinochet enfatiza:

Este ejercicio supone pensar esa realidad social como un tejido abierto, de identidades no resueltas, ni relatos definitivos y asume, del mismo modo, que el museo es un actor dentro de ese escenario y que puede devenir agente activo de su transformación. En esta medida, poner atención a los procesos de construcción institucionales de dichos espacios significa observar no sólo los hitos fundacionales que constituyeron sus primeros gérmenes, sino más bien atender a los modos que estos desarrollan mecanismos de transformación permanente (2016, p. 37).

En segunda instancia, la expansión propuesta por Anthony Shelton, desarrollada en los puntos 6 y 7 de su manifiesto, expresa la urgencia de que los museos se muden más allá de sus áreas de interacción fácilmente definibles y geográficamente circunscritas. Es decir, el museo no se puede reducir a sus límites arquitectónicos, debe activar y pensar estrategias de dilatación y extraterritorialidad sobre todo en espacios –como el nuestro– donde la ciudad está tan fragmentada y jerarquizada (Shelton, 2013).

Shelton propone amplificar las posibles zonas de contacto de los espacios expositivos con los públicos y las comunidades, utilizando herramientas digitales de forma efectiva y mecanismos de itinerancia en función del acceso.

Ante estos dos horizontes, propongo entender los museos como centros móviles de campos hipercomplejos que generan redes de vinculación y extensión (ver Figura 3). Esto implica un ejercicio de constante deconstrucción y, a su vez, exige mantener una actitud escéptica ante aquellas metanarrativas que generan clausuros exclusivos. Ya sea concebido como performance, o bien, analizado desde su expansión, el museo demanda derribar las brechas de acceso, activando formas inéditas de circulación y estrategias de participación.

Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972

Estimado lector, tengo que hacer otra afirmación, pero esta afirmación es de carácter nostálgico: la vocación de los museos ya había sido problematizada.

Convocados por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), hace casi 50 años, un grupo de profesionales expertos de diversas esferas (educación, agricultura, urbanismo, tecnología, medio ambiente) se reunieron para discutir sobre la importancia y el desarrollo de los museos en la contemporaneidad de América Latina. ¿El escenario? Sí. Santiago de Chile de 1972. Pero no cualquier Chile. Un Chile en medio de cambios sociales, económicos y culturales de la mano de la Unidad Popular, con el liderazgo de Salvador Allende, elegida por vía democrática en 1970.

En dicho encuentro se establecieron dos conceptos clave que marcarían el horizonte de expectativas respecto a las experiencias compartidas: el museo integral y el museo como acción. Al incorporar conceptos que remiten a algo más orgánico, es posible observar que ambas visiones promueven rupturas. Por una parte, lo integral propone, tal como lo expone Alan Trampe en el documento de la Mesa Redonda (2012), ocuparse de aspectos distintos a los objetivos del museo tradicional, dando un giro urgente hacia los requerimientos de las personas y su contexto cultural, con particular atención en los territorios donde los museos estaban insertos. Por otra parte, el museo como acción declara a este espacio como instrumento dinámico de cambio social, es decir, un museo vivo que va mutando y adaptándose al pulso de los tiempos.

Fueron once días intensos de exposición y debate en torno a cuatro grandes temas: 'Los museos y el desarrollo cultural en el medio rural y el desarrollo de la agricultura'; 'Los museos y el desarrollo científico y tecnológico'; 'Los museos y el problema del medio' y 'Los museos y la educación permanente'. El programa incluía visitas a ciudades como Santiago, Linares, Rancagua, Valparaíso y Viña del Mar para estudiar el medio (económico y social), recaudar datos, detectar problemas de urbanismo y medir la atmósfera cultural. Todo esto con el fin de hacer un análisis integrado e interdisciplinario, lo cual fue un punto de quiebre crucial, ya que las disciplinas en desarrollo no se comprendían como islas, sino como parte de un conocimiento integrador y trascendente.

El objetivo de este plan era transformar a aquel museo distante y constituido en función de paradigmas extranjeros en un museo permeable y transparente, un espacio propicio para el encuentro y reencuentro con las comunidades a través de un espíritu comunicacional, horizontal e inclusivo. El museo debía dejar de ser visto como una institución ajena y comenzar a relacionarse con el territorio; debía, así mismo, crear redes de contacto para tratar de mejorar la calidad de vida de las personas. Esto, bajo la convicción de que el museo era pieza clave en este plan de construcción de un Estado integrador y facilitador de herramientas para el desarrollo igualitario del pueblo.

No es mi intención –por esta vez– ahondar en detalles sobre este fecundo evento, solo intento evidenciar, con temor a ser escueta, su existencia y su impacto. Emerge desde aquí el malestar de lo inconcluso y la conciencia de las incógnitas sobre lo fructífero que este plan pudo ser. El desarraigo del proyecto socialista fue violento –lo sabemos– pero el espíritu de esta Mesa redonda se ha manifestado, sobreviviente, en diversas instancias museológicas y guiones expositivos, las cuales, demuestran que las inquietudes de aquellos tiempos trascendieron con fuerza hasta el día de hoy.

Intervalo

Mucha es la incertidumbre ante este extraordinario escenario y, tal como declaré al principio, la propuesta de este estudio de caso no era ofrecer respuestas absolutas, sino brindar propuestas y giros de cómo estamos mirando y cómo nos miran las instituciones culturales vinculadas a las artes visuales. A partir de las evidencias del contexto actual (basadas en la participación y el acceso), he intentado exponer algunas formas de reconfigurar ciertos espacios comunes.

Sin duda la atmósfera vigente presenta desafíos; sin embargo, sobre todo, presenta oportunidades. ¿Qué hará el museo?, ¿se adaptará?, ¿resistirá?, ¿entrará en la dinámica como un espacio cualquiera? o ¿innovará?, ¿qué estrategias tomará en el futuro? Cabe preguntarse también si una institución pública o con fines corporativos, cuyo filtro depende de los intereses del gobierno de turno, puede velar por un guión museal desarrollado a partir de la construcción del espacio colectivo, la promoción del bien común y en función del acontecer social.

Acentuando el motor anímico con el que expuse estas ideas, finalizo con el siguiente recordatorio: es necesario promover al individuo y a su comunidad como fuerzas reguladoras de su vida cotidiana, las cuales construyen y reconstruyen sus datos sensibles. Esta no es solo una lucha contra la exclusión del espacio, sino que es también una lucha contra la dominación. El museo –ahora más que nunca– se puede presentar como oportunidad, como lugar de negociaciones y descubrimientos en un contexto de igualdad estética y política. Un espacio de nuevos disensos o, en palabras de Rancière, “nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y funciones” (2005, p. 71). No se necesitan más espacios de exclusión, ni mucho menos espacios sordos y agorafóbicos. Esta es, sin duda, una propuesta arriesgada, pero la belleza de las rupturas radica en que los cambios más profundos se pueden generar desde pequeños intervalos.

Referencias bibliográficas

- “En Cifras.” En cifras - Registro de Museos de Chile. Acceso Agosto 22, 2020. <https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-propertyvalue-76185.html>.
- McLuhan, M; Fiore, Q; Agel, J. (1988). *El medio es el mensaje*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Mesa Redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos. (1972). En *El mundo: Mesa Redonda de Santiago de Chile*. Brasilia: Instituto Brasileiro de Museus.
- Museo de la Solidaridad Salvador Allende. (2020). *2º Diálogo. ¿Cómo los museos de arte ejercen la solidaridad?*. https://www.youtube.com/watch?v=ff_pdyjp4Bw.
- Observatorio de Políticas Culturales; Subdirección Nacional de Museos. (2019). *Situación de los museos en Chile: diagnóstico 2019*. Santiago, Chile: Subdirección Nacional de Museos. https://www.museorancagua.gob.cl/677/articulos-90843_archivo_01.pdf.
- Pinochet, C. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*. Coyoacán, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J.; Villalba, G. (2011). *Momentos políticos*. Madrid: Clave intelectual.
- Shelton, A. (2013). *Critical Museology. A Manifiesto. Museum Worlds Advances in Research 1*.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.
- Watson, S. (2009). *Museums and Their Communities*. New York: Routledge.
- Weil, S. (2009). *The Museum and the Public* (S. Watson, Ed.). *Museums and their communities* (pp. 32-46). New York: Routledge.