

Democratizar el museo en Latinoamérica. ¿Qué ha sucedido en los museos latinoamericanos en las primeras dos décadas del siglo XXI?*

Democratizing the Museum in Latin America. What has Happened in Latin American Museums in the First Two Decades of the 21st Century?

Alejandra Panozzo Zenere^a

IECH-CEVILAT, Argentina

panozzozenere.alejandra@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1929-0434>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apu35.dmls>

Recibido: 27 abril 2021

Aceptado: 17 noviembre 2021

Publicado: 30 junio 2022

Resumen:

En este artículo se interrogan las implicaciones sobre la democratización del museo en el continente latinoamericano en las primeras dos décadas del s. XXI. Se revisan formulaciones ya instaladas en el campo disciplinar para marcar ciertos matices y fisuras que comienzan a ser perceptibles con mayor insistencia en la actualidad. El objetivo que guía este recorrido consiste, entonces, en analizar diferentes aspectos positivos y negativos de la puesta en ejecución de modalidades y modelos de trabajo de base comunitaria que implican una dinámica museística con y desde otros. Para ello, se propone articular un conjunto de producciones ancladas en la museología, las lecturas decoloniales y los estudios culturales con distintas manifestaciones contemporáneas que se presentan a lo largo del continente a fin de acercarnos a la complejidad que amerita este tipo de revisionismos.

Palabras clave: democratizar, museos, manifestaciones contemporáneas, continente latinoamericano.

Abstract:

This article questions the implications of the democratization of the museum in the Latin American continent in the first two decades of the 21st century. It reviews formulations already installed in the disciplinary field to mark certain nuances and fissures that are beginning to be perceptible with greater insistence at present. The objective guiding this journey consists, then, in analyzing different positive and negative aspects of the implementation of modalities and models of community-based work that imply a museum dynamic with and from others. To this end, it is proposed to articulate a set of productions anchored in museology, decolonial readings and cultural studies with different contemporary manifestations that are presented throughout the continent in order to approach the complexity that this type of revisionism deserves.

Keywords: democratize, museums, contemporary manifestations, Latin American continent.

Introducción

Avanzado el siglo XX se evidenció la necesidad de democratizar el museo, condición que habría respondido a intereses de la arena política y del ámbito académico. En este sentido, los paradigmas de la política pública cultural, es decir, tanto la *democratización cultural* como *democracia cultural*, guardarían, claro está, sus particularidades, y proyectarían especificidades institucionales distintas (García Canclini, 1987; Barbieri, 2014; Bonet y Négri, 2019). Sin embargo, para esta introducción sostendremos que en Latinoamérica ciertos aspectos generales del primer conjunto de políticas amplían los márgenes de acceso a un mayor número de personas a las artes y la cultura —tanto a nivel físico, cognitivo como simbólico—; mientras que ciertos aspectos del segundo se han hecho con el uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases (García Canclini, 1987). En cuanto a lo académico, se habría producido, siguiendo a Burón Díaz (2012), un acercamiento a los tres elementos distintivos de la democratización de la ciencia: un mayor grado de diálogo, de reflexividad y de apertura. Estas serían algunas de las razones que guiaron los postulados y modelos anclados en corrientes de la museología—*nueva museología* y *museología*

Notas de autor

^a Autora de correspondencia. Correo electrónico: panozzozenere.alejandra@gmail.com

crítica—, que promovieron diferentes formas de trabajo de base comunitaria, que habrían intentado dar respuesta a la exclusión, fomentando distintos niveles de participación ciudadana. Todo ello habría dado como resultado una dinámica museística que propondría un trabajo diferenciado con y desde los otros.

Cuarenta años más tarde, Mario Chagas señaló que “el museo esta[ba] pasando por un proceso de democratización, de resignificación y de apropiación cultural” (2005, p. 13). Esta posición no solo habría afectado el acceso a los museos tradicionales del continente —en línea con la democratización cultural—, sino que habría creado nuevos modelos —articulados con ejercicios vinculados a la democracia cultural— que habrían convocado una relación nueva, creativa y participativa con el pasado, el presente y el futuro desde y con los otros. Sin embargo, una década más tarde nos preguntamos: ¿esto sucedió realmente?

A partir de estos supuestos, se recuperan las lecturas de algunos académicos —anclados en numerosas disciplinas y corrientes de pensamiento de las ciencias sociales y humanas— y del propio personal que trabaja en este tipo de establecimientos, dado que todos ellos propusieron distintas etiquetas para adjetivar a la sede museal bajo esta dinámica museística con y desde otros. No obstante, advertimos que estas propuestas exteriorizan etiquetas que no son tan novedosas, ya que continúan presentando una correlación con modalidades y modelos de trabajo de base comunitaria que fueron instituidos por las distintas corrientes tradicionales de la museología. Esto nos lleva a la hipótesis de que, en los últimos años, en el afán de democratizar el museo o de lograr una entidad patrimonial democrática, se reciclaron algunas modalidades que provienen de las distintas corrientes museísticas y se las utilizaron indistintamente o como equivalentes cuando en realidad cada una de ellas construyó diferentes maneras de comprender la sede museal y la vinculación con los otros. Asimismo, a partir de nuevos revisionismos se ponen en evidencia ciertas fisuras que permiten percibir cómo estas modalidades o modelos de trabajo de base comunitaria proyectan, a la hora ejecutarse, ambigüedades y contradicciones que dejan entrever que tal vez los museos latinoamericanos no son tan dialogados, flexibles y abiertos como buscan o dicen ser.

En este recorrido no pretendemos señalar un panorama exhaustivo sobre la delimitación realizada por las corrientes museológicas tradicionales, pues dicha tarea ya se hizo hace algunos años con los protagonistas de las lecturas que planteamos y otros actores circunscriptos dentro de cada una de estas corrientes. Por nuestro lado, lo que nos interesa es exponer cómo se construyeron, a partir de dichas corrientes, distintos postulados y modelos que establecieron diferentes modalidades de trabajo de base comunitaria, que serán ejemplificadas mediante distintas manifestaciones contemporáneas dentro del contexto latinoamericano. Toda esta caracterización se propone intentar echar luz sobre diferentes aspectos positivos y negativos de la dinámica museística con y desde otros. Tras dejar planteadas esas características, señalaremos algunas fisuras que se enmarcan en posiciones recuperadas de las lecturas decoloniales y de los estudios culturales que ayudan a reflexionar críticamente sobre el museo. Además, permiten reconocer quién es ese otro y, por tanto, cómo se lo convoca e involucra dentro de las sedes museales con vistas a distinguir qué sucede, actualmente, en el continente latinoamericano con el proceso de democratización de los museos.

Desde el interior del campo museológico

En primer lugar, nos interesa recuperar algunos postulados y modelos tradicionales, generados dentro del campo museístico, a partir de los cuales se reconoce una dinámica con y desde los otros, y en la cual se observan ciertas especificidades que promueven diferentes modalidades de trabajo. En cuanto a la primera modalidad, cabe señalar aquellos principios que se desprenden de la corriente de la nueva museología. Surgida durante los años sesenta del siglo XX, dicha corriente se formuló como una respuesta a los planteamientos que promulgaban los museos tradicionales; es decir, proponía que la sede museal fuera reconocida como un medio al servicio de la sociedad. Para ello, subrayaba dos prioridades: la persona —dentro de su entorno natural, social y cultural—, por encima de los objetos, y el patrimonio como un instrumento al servicio del desarrollo

de las personas y de la sociedad. De esta manera, esta corriente introdujo un arquetipo dinamizador y de desarrollo integral que ofrecía un pasaje de la monodisciplinariedad a la pluridisciplinariedad, del público a la comunidad participativa, del edificio al territorio y de una colección al patrimonio regional (Maure, 1996).

La siguiente modalidad se corresponde con los denominados enfoques críticos aplicados a la museología¹, también llamada museología crítica. A partir de esas miradas críticas —también promovidas a partir de la década del setenta del siglo pasado— surgió la pregunta por las causas que llevaron al museo a diluir su identidad. En esta línea, se promovió un conjunto de respuestas que redundaron en un acercamiento del museo a la realidad contextual. No obstante, dentro de esta segunda modalidad podemos distinguir, a su vez, dos formas de análisis. Por un lado, se encuentra una serie de trabajos que reflexiona y revisa el lugar del establecimiento dentro de un marco complejo y mayor que lo excede —sin dejar de reconocer sus particularidades—; estos trabajos denuncian, por ejemplo, cómo los museos han ido adquiriendo distintas estrategias de seducción para convertirse en “un espacio híbrido, mitad feria de atracciones y mitad grandes almacenes” (Huyssen, 2001, p. 44). Mientras tanto, otro conjunto de reflexiones 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 (Clifford, 1999; Karpeers y Brown, 2003; Karp et al., 2006).

En el caso de la primera corriente, es decir la nueva museología, se privilegió el valor social de este tipo de institución cultural que —en mayor o menor grado— comparte el control y la administración del patrimonio y de la memoria, junto con esos otros que habitan el territorio donde se emplaza el establecimiento. En relación con ello, se propiciaron distintos modelos como: los museos al aire libre, los ecomuseos, los museos de barrio, los museos de historia viva y los economuseos (González Mesa, 2016). Aquí, sin embargo —siguiendo a Méndez (2012)— haremos referencia a dos de estos modelos: el primero, delimitado por una dimensión espacial, el ecomuseo; y el segundo, delimitado por una dimensión social, el museo comunitario.

El primer modelo se asocia a un territorio determinado por componentes naturales y culturales. Por eso, los ecomuseos combinan la participación de los habitantes y de un equipo científico para diseñar exposiciones, documentar y generar actividades ligadas a ese contexto —desde un planteamiento ecológico y etnológico fundamentado en el inventario del patrimonio material e inmaterial en vínculo con su medio ambiente— además de promover la toma de conciencia acerca del entorno natural mediante la investigación, formación, gestión y valorización (Rivière, 1989). Se trata de establecimientos que tuvieron una gran aceptación en Francia y en el continente latinoamericano; entre los más recientes se encuentra el Ecomuseo Túcumen, en Perú. Esta sede museal creada en 1994 —luego del proyecto Arqueológico Túcumen— se transformó en un espacio abierto y libre —al modo de un foro— y asumió responsabilidades colectivas con el fin de promover “la presencia del patrimonio cultural en la vida cotidiana, la conservación ambiental y el desarrollo de buenas prácticas” (Narváz Vargas, 2019, p. 231). Dicho establecimiento, además de conservar el sitio arqueológico, busca generar una articulación entre la educación escolar, la exploración y el aprendizaje de tecnologías ancestrales; también se propone recuperar las tradiciones orales campesinas, su gastronomía, sus saberes productivos y revalorar diversos aspectos de la música y la danza locales. Todo ello tendría como finalidad abrir, según este autor, “un diálogo entre el museo, la comunidad, su territorio y la historia del mismo” (p. 297).

El segundo modelo que distinguimos dentro de la nueva museología abarca un conjunto de establecimientos delimitados desde la dimensión social. Se trata de los llamados museos comunitarios², asociados con las identidades, las memorias y la cultura de las comunidades que los promueven; por ejemplo, indígenas, obreros, etc. En palabras del Museo Regional Comunitario Cuitlahua (s. f), se entiende como:

un espacio en donde la comunidad realiza acciones de adquisición, resguardo, investigación, conservación, catalogación, exhibición y divulgación de su patrimonio cultural y natural, y en donde además la misma colectividad rescata y proyecta su identidad, fortaleciendo el conocimiento de sus procesos históricos a través del tiempo y del espacio.

Sobre esta base, Méndez (2004) postula el paradigma de la nueva museología comunitaria, que se basa en la perspectiva cultural popular o subalterna, es decir —aquella que proviene de los de abajo, de aquellos

sectores sociales que han sido marginados y que no tuvieron participación en la toma de decisiones—. Este paradigma se caracteriza por impulsar la investigación participativa, la educación popular y la museografía desde los criterios y objetivos de la comunidad en cuestión. Estos rasgos constituyen una modalidad que busca fortalecer el relato y la gestión desde las propias comunidades. Un ejemplo emblemático de este modelo en Latinoamérica son los museos comunitarios de Oaxaca, en México. Estos establecimientos se conformaron “bajo las características del poder comunal dirigido por una instancia organizada de la población” (González Mesa, 2016, p. 300), guiada por diversos intereses y preocupaciones. Entre estos últimos se encuentran cuestiones relativas al hallazgo de objetos arqueológicos o históricos que estaban en riesgo de destrucción hurto y su necesidad de revalorización de las tradiciones, así como de la posibilidad de dar a conocer sus productos con el fomento del desarrollo turístico regional y local (Camera y Morales, 2009).

En ambos modelos planteados a partir de la corriente de la nueva museología se puede reconocer, como un rasgo distintivo de esta modalidad de trabajo que, “el control directo de la gestión del patrimonio y la memoria del territorio” (Burón Díaz, 2012, p. 184) se encuentra más o menos articulado con esos otros que lo habitan. En esta modalidad de trabajo de base comunitaria se aprecia, por ejemplo, un compromiso por recuperar el repertorio compartido con las comunidades —a los fines de este recorrido, esos otros— tanto respecto de los objetos como de sus memorias, incluso también respecto de los modos de conducción y de funcionamiento, y del diagrama narrativo que construye el relato que lleva adelante cada sede museal *de, para y con ellos*.

Sobre algunos de los aspectos señalados en este último punto se apoya, asimismo, la segunda corriente museológica mencionada: la de la museología crítica, pues —como indicamos anteriormente— una de sus líneas de análisis permite reconocer otro tipo de modalidad de trabajo con y desde los otros. Dicha modalidad se manifiesta en diferentes estrategias, que suelen ser estimuladas, principalmente, por las sedes museales más tradicionales frente a las colecciones. Esto no implica pasar por alto la existencia de actividades puntuales o de extensión, la cesión de sus instalaciones o la organización y ejecución de eventos sociales; sin embargo, aquí nos interesa centrar el análisis, de manera particular, en el aspecto expositivo. Puntualmente, vamos a referirnos a los relatos que son construidos con los objetos de los acervos, pues estos alientan una memoria y puesta en valor del patrimonio, que implica una mirada inclusiva desde y con los otros. Esta línea de trabajo se empalma con la gran narrativa que responde a la conjunción entre los *community studies* —articulación entre antropología y sociología urbana de la Escuela de Chicago— y los *museum studies*, que analizaron cómo los gobiernos nacionales y locales apostaron a que esta institución cultural adquiriera un valor significativo para la vida de un gran número de personas.

Podemos diferenciar, dentro de la corriente que nos ocupa, dos modalidades con respecto al relato: una elaborada desde el propio museo, y otra que implica instancias que surgen del diálogo con ese otro.

En relación con la primera modalidad, se reconoce un conjunto de propuestas que surge de los grupos curatoriales externos o del propio personal institucional. Se proponen relecturas a partir de la inclusión de diversos actores excluidos de los relatos oficiales o subalternos, y que en ocasiones conlleva la adquisición y exhibición de sus producciones u objetos. Todo ello permite generar nuevas lecturas sobre las colecciones, los relatos y los otros que se construyen a partir de estas piezas. Un ejemplo de esto es el cambio que tuvo lugar hace algunos años en la exposición permanente del Museo del Cabildo, Argentina. El Cabildo es un espacio directamente vinculado a la Revolución de mayo de 1810³, que se convirtió en una entidad patrimonial que tiene como tema central la historia de Argentina —desde el periodo colonial hasta la revolución, con énfasis en aspectos sociales y políticos—⁴ (Campassi et al., 2019, p. 5). Bajo el ideario de generar una ampliación de su narrativa, en los últimos años se ofreció una nueva propuesta museográfica en la Sala Colonial; para ello, se apeló a cuadros vivos (Premat, 2017) —generados mediante el uso de recursos audiovisuales— colgados en una misma pared. Se trata de un conjunto de testimonios y de experiencias de la época de la colonia que dan cuenta de cómo era la vida de esos otros, excluidos o subalternos, resignificando el relato oficial de la historia nacional Argentina. Se puede, por ejemplo, observar y escuchar a una niña, a una señora de una familia patricia, al dueño de una pulpería, a un esclavo africano y a una lavandera.

En cuanto a la segunda modalidad, los ejercicios que convocan a ese otro se caracterizan por adoptar formas colaborativas o de control compartido, mediante lo cual se pone de relieve una traducción compleja que, por ejemplo, reconoce a esos otros como creadores de las piezas que forman parte de los acervos. Esta modalidad puede observarse en el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, en Paraguay. Dicha sede museal surgió a partir de un conjunto de experiencias que configuran un patrimonio de colecciones de origen mestizo rural, creadas en ese país y en el resto de Iberoamérica. Su director, Ticio Escobar, ha subrayado que tanto el modo en que se construyó y pensó el museo como sus colecciones se distinguen por su carácter colectivo y procesual, que remite a una pluralidad de agenciamientos por parte de diversas subjetividades y desde diferentes lugares de enunciación⁵. Además, debe señalarse que después del tornado que devastó las instalaciones, la reconstrucción edilicia fue posible gracias a la solidaridad de asociaciones de vecinos, grupos de artistas, movimientos ciudadanos y políticos (Cobo Pinochet, 2014). Esta reconstrucción dio como resultado un espacio que permite el recorrido continuo por cada una de las colecciones que lo conforman, en parte, patrimonio museístico; de este modo, se busca borrar #dada la clasificación de este museo# “toda jerarquía ontológica fundada en el deslinde de territorios entre *arte y artesanía o artes menores*, ya que suscribe un determinado *reparto colonial de lo sensible*” (Quevedo, 2014).

Desde el exterior, lecturas críticas en las ciencias sociales y humanas

A cincuenta años de los postulados y modelos impulsados por las corrientes tradicionales del campo museístico mencionadas anteriormente, nos resulta necesario recuperar, a continuación, algunas lecturas que permiten reflexionar críticamente en dos sentidos: por un lado, en lo relacionado con ciertos aspectos de la dinámica museológica; y por otro, en lo que atañe a las diferentes modalidades de trabajo de base comunitaria. Sin abandonar nuestra línea argumentativa, continuamos diferenciando entre las propuestas que se ubican en el plano de la gestión y aquellas que se detienen en lo expositivo, en tanto nos interesa llevar a cabo una indagación sobre el proceso de democratización del museo en sus manifestaciones contemporáneas.

Sobre la modalidad vinculada a la gestión desde y con otros, advertimos que esos otros son reconocibles #por ejemplo, en comunidades territoriales o identitarias# como los que administran, conducen y ponen en funcionamiento la apropiación de su herencia, deciden qué hacer con ella, cómo conservarla y qué proyección darle a futuro, con base en sus propios objetivos e intereses, es decir, a través de comités o juntas específicas de condición temporal o permanente. Sin embargo, se observa que en el interior esos comités o juntas se presentan ambigüedades y contradicciones; hay discrepancias entre sus miembros sobre qué se debe hacer y cómo hacerlo. Las mismas comunidades o agrupaciones, como observan Mónica Lacarrieu y Mariana Cerdeira (2016) dejan a la vista que al interior de estas organizaciones se presentan dinámicas y lógicas de inclusión-exclusión, acuerdos y disensos, desigualdades y relaciones de poder, a pesar de que empoderarlos supone reconocer y visibilizar a las comunidades de manera homogénea, en la medida en que comparten intereses como, por ejemplo, el control y la administración del patrimonio y de la memoria.

Un segundo aspecto por considerar sobre esos otros que gestionan estos modelos, según señala Burón Díaz (2012) en un trabajo con museos comunitarios indígenas, es que muchas de estas comunidades que se sitúan en el territorio latinoamericano no siempre poseen operaciones que iguallen lo que se espera de este tipo de institución cultural, dado que sus formas de gestionar no siempre se corresponden con los postulados de tradición eurocéntrica bajo los que fueron creadas. Tal situación lleva a pensar en dos cuestiones que no deben desatenderse.

En primer lugar, estos museos entran en la encrucijada de ser fieles espejos de la comunidad que los crea o de valerse de códigos institucionales que —aunque no son ajenos para estas comunidades— visibilizan una disputa entre el hacer y la práctica de una cultura que pone en evidencia relaciones de poder colonial, que subyacen a los ejercicios institucionales. Además, deja entrever cómo prevalece el vínculo con una comunidad

de expertos que, en muchos casos, es foránea a su propia cosmovisión #en una mezcla de mecenazgo individual y empoderamiento comunitario (Holmo, 2008)#. En segundo lugar, se identifica también la influencia que se ejerce desde el exterior a esos otros implicados, quienes en muchos casos se ven forzados a atender “dinámicas abiertas por el empuje del multiculturalismo, el creciente turismo o las posibles oportunidades que les ofrecen las políticas culturales de las diferentes instituciones del país” (Burón Díaz, 2012, p. 185). Esta cita señala el fantasma globalizador que pone de manifiesto la ambigüedad entre visibilidad y diferenciación, al tiempo que muestra cómo estos museos se convierten en objetos de consumo del turismo depredador que amenaza con borrar sus diferencias con un nuevo discurso, abandona lo nacional y lo homogéneo y promueve lo plural y lo heterogéneo del territorio latinoamericano, pero no está exento de construir nuevas exclusiones. Esto pone de relieve otro tipo de negociaciones a las que debe atender el museo para poder figurar y subsistir, pues depende de las políticas públicas culturales promovidas por los distintos órdenes estatales que pugnan por sus propios intereses en el terreno de las lógicas actuales.

Algunos de los aspectos que mencionamos se articulan con la segunda modalidad referida, puntualmente, a la creación o construcción de relatos con y desde otros. Ello nos permite reflexionar, por un lado, acerca del lugar de enunciación y, consecuentemente, sobre los modos en que se construye esta. En ese sentido, Arrieta Urtizberea (2012) sostiene que muchas de las propuestas que se promueven, en este caso en los museos más tradicionales, continúan siendo generadas de arriba hacia abajo. Esto nos invita a reflexionar en torno a cómo el personal que forma parte de las estructuras institucionales y los expertos, que provienen en la mayoría de veces de los campos académicos en los que se clasifica a los museos, son quienes definen qué y cómo debe construirse el discurso. Se presentan narrativas en las exposiciones temporales o permanentes que buscan ampliar los relatos; pero que, de cierto modo, terminan borrando los despojos de que han sido objeto las comunidades y las diferencias entre esos otros implicados. Mientras algunos establecen un control restringido o superficial de las instancias de diálogo o se basan en la ayuda de fuentes orales que fueron generadas para otros fines, en general, son más los entes que no apelan a ningún tipo de consultas. Todas estas propuestas, de un modo u otro modo, dejan entrever que se juzga y caracteriza la opinión del otro, priorizando el conocimiento especializado sobre la temática o la problemática de la exposición, incluso partiendo de testimonios pasados sin atender, por ejemplo, a las voces de esos otros que transitan sus repercusiones en el presente. Es decir, comúnmente, se perpetúa un relato que condiciona la voz del otro, sin permitir que sea este, precisamente, quien se pueda representar, pues quienes generan este relato —el personal del museo y los expertos— continúan diferenciando y promoviendo ordenes jerárquicos y de poder.

Por otro lado, nos interesa señalar ciertos aspectos puntuales con respecto a los relatos generados por los otros. Seguimos aquí el análisis de Mario Rufer (2014), quien desde una lectura decolonial sobre los museos comunitarios #específicamente los museos comunitarios de Oaxaca# considera que, en su afán de reconocer y exhibir aquello a lo que el Estado le había negado la voz, no se puede escapar a un relato en el que las memorias identitarias están atravesadas y mediadas por referentes o conceptos⁶ de la historia nacional. Esto último conduce a la imposibilidad de separar estas memorias de ese relato; esto se torna visible, por ejemplo, en el idioma elegido para la presentación de algunos elementos que conforman las narraciones de las exposiciones de los museos comunitarios. En palabras del autor, “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).

Comentarios finales

Democratizar el museo se trata, a nuestro entender, de un posicionamiento amplio en el que subyacen sensibilidades, filosofías y políticas que forman parte de la visión de esta institución cultural. Estamos en presencia de una dinámica museística que genera un hacer y un ser #que intenta plasmar una integración

de todas las miradas de los profesionales y de otros implicados, así como de sus prácticas#, y que impregna todas las acciones y la toma de decisiones de lo que allí acontece. Tal como advertimos al comienzo, estamos en el orden de lo procesual #que aquí referimos como democratización# que aún continúa siendo gradual y progresivo y, por tanto, no es un producto acabado. Esto requiere de espíritu crítico y de una mayor ampliación de las estrategias y alternativas y de los múltiples mecanismos inclusivos y participativos que se centran en el otro.

En este recorrido, los mecanismos presentados son pensados como modalidades de trabajo de base comunitaria, que surgieron hace décadas a partir de los postulados propuestos por corrientes tradicionales del campo museístico. Algunos ejercicios contemporáneos se presentan como novedosos y generan valor a la sede museal desde una dinámica museística con y desde otros; pero en el fondo muchos de ellos no distan de ser *aggiornamientos* o *revival* de propuestas ya desplegadas, o de manifestaciones que se ajustan a ciertas particularidades propias, por ejemplo, de lo territorial y de la identidad latinoamericana. Entonces, ¿alcanzaría esto para democratizar el museo?

Somos conscientes de que cualquier opción para democratizar el museo, tanto desde la resignificación de las instituciones culturales tradicionales como desde la apropiación cultural de establecimientos jóvenes, no es poca cosa. Por mínima que parezca, esta es y será en sí misma positiva, ya que lo esencial es que las sedes museales se conviertan en espacios polifónicos, que recuperen y alienten un mayor grado de diálogo, reflexividad y apertura. Sin embargo, muchos establecimientos que actúan bajo lo políticamente correcto no siempre generan un impacto real y sostenido. Existen muchas entidades patrimoniales que en el afán de convertirse en museos democráticos ponen en evidencia acciones que solo se dan en un tiempo limitado y no apuestan por la continuidad; apelan a la construcción o al diálogo con un grupo de voces; y no generan cambios en el posicionamiento institucional, pues continúan convocando a visitantes que comulguen con sus intereses. Todo ello genera que muchas sedes museales tengan un corte elitista que pone en evidencia la existencia de instituciones culturales excluyentes.

Las distintas manifestaciones o ejercicios museales en el territorio latinoamericano que ilustran este trabajo permiten recuperar diferentes maneras de convocar al otro, dejando de lado lo masivo para convertirlo en lo puntual. Esta circunstancia nos cuestiona sobre si es conveniente hablar de generalidades a la hora de democratizar el museo, en tanto es un fenómeno complejo que involucra lo social y lo cultural. En otras palabras, las buenas intenciones que persiguen un fin como este no excluyen las malas decisiones que se pueden tomar para alcanzarlo, pues en muchos casos solo se amplía el número de voces sin dar lugar a un verdadero ejercicio del rol ciudadano. Esto pone de manifiesto que no estamos ante una simple solución o una respuesta homogénea o uniforme para todas las entidades patrimoniales, porque esta institución cultural #junto con su patrimonio# está atravesada, inevitablemente, por tensiones y conflictos vinculados con el ejercicio del poder. En este sentido, consideramos, como una posible opción, la construcción de estrategias complejas, es decir, estrategias que promuevan distintos caminos de inclusión, que elaboren guías orientadoras adaptadas a los desafíos particulares de cada sede museal.

Referencias

- Arrieta Urtizberea, I. (2012). Comunidades, científicos y especialistas en proyectos patrimoniales y museísticos: de “arriba-abajo” de “abajo-arriba”. En I. Arrieta Urtizberea (Ed.), *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas ¿por quién? y ¿para quién?* (pp. 11-19). Argitalpen Zerbistzul.
- Barbieri, N. (2014). Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de la cultura. *Kult-ur. Revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciudad*, 1(1), 101-119.
- Bonet, L., y Négriet, E. (2019). La participación cultural en la tensión dialéctica entre democratización y democracia cultural. En M. Cuenca-Amigo y J. Cuenca (Eds.), *El desarrollo de audiencias en España. Reflexiones desde la teoría y la práctica* (pp. 37-53). Universidad de Deusto.

- Burón Díaz, M. (2012). Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica. *Revista de Indias*. LXXII(254), 177-212.
- Camera, C., y Morales, T. (2009). *Manual para la creación y desarrollo de museo comunitarios*. Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo.
- Campassi, P., Gutiérrez, L., Pironio, A., y Torre, M. (2019). Recorridos, circulación y focos de interés, Museo Nacional del Cabildo de Buenos Aires y de la Revolución de Mayo. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Chagas, M. (2005). Museums: antropofagia da memria e do patrimnio. *Revista do patrimonio*. (31), 15-25.
- Clifford, J. (1999). Museums as Contact Zones. En D. Boswell and J. Evans (Eds.). *Representing the Nation: A Reader, Histories, heritage and museums* (pp. 435-458). Routledge.
- Cobo Pinochet, C. (2014). Hacer crecer un museo: arquitectura y guion curatorial en el Centro de Artes Visuales / Museo del barro, Paraguay. *Revista 180*, 33, 36-41.
- Escudero, S., y Panozzo, A. (2015). Identidad de los museos de arte contemporáneo. Entre el patrimonio y el mercado. *Revista Conserva*, 20, 35-45.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Editorial Grijalbo.
- González Mesa, Y. (2016). *Museo, identidad y diversidad. Un análisis de las representaciones de la diversidad cultural en los museos comunitarios de México*. [Tesis de master, Universidad de Barcelona]. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/398655>
- Holmo, S. (2008). *Oaxaca en la encrucijada. Manejo del patrimonio y negociación del cambio*. CONACULTA.
- Huysen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Karp, I., Kratz, C., Szwaja, L., y Ybarra-Frausto, T. (Eds.). (2006). *Museum frictions: public cultures/global transformations*. Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822388296>
- Karpeers, L., y Brown, A. (2003). *Museum and source communities*. Routledge.
- Lacarrieu, M., y Cerdeira, M. (2016). Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural. *Política Cultural Revista* 9(1), 10-33.
- Maure, M. (1996). La nouvelle muséologie – qu'est-ce-que c'est? En M. R. Scharer (Ed.). *Museum and community II* (pp. 127-132). *Icofom Study Series*.
- Méndez, R. A. (2004). *Teoría y método de la Nueva Museología en México. El caso de Nayarit*. <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/ecomuseos2.pdf>
- Méndez, R. A. (2012). *El ecomuseo como comunidad educadora. Una alternativa al desarrollo sustentable para el patrimonio natural y cultural de México con base en educación-acción*. [Disertación] IV Encuentro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários, 12 a 16 de junio, Belem do Para, Brasil.
- Museo Regional Comunitario Cuitlahua. (s. f.). Arte de raíz: Tláhuac: Sitio oficial del primer Museo Regional Comunitario del Distrito Federal. <https://cuitlahuac.org/?op=modload&name=Museo&file=index>
- Narváz Vargás, L. A. (2019). El museo Túcumen y la nueva museología. *Changará Revista de Antología Chilena*, 51(2), 291-304.
- Premat, S. (2017). De “cuadros vivos” a musicales, guía para un 9 de Julio diferente. *La Nación* [Culutra]. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/de-cuadros-vivos-a-musicales-guia-para-un-9-de-julio-diferente-nid2041039/>
- Quevedo, C. (2014). Políticas de la mirada. Notas sobre el Museo del Barro. En A. Barúa. *Escrituras en tránsito. Texto del Seminario Espacio/Criticas [IV]*. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.
- Rivière, G. (1989). *La muséologie selon Georges Rivière*. Editions de L'ALBARON.
- Rufer, M. (2014). La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México. *Antítesis*. (14), 94-120.

Notas

- * Artículo de investigación científica
- 1 Esta manera de mencionarlos se debe a que los autores considerados dentro de esta corriente no se identifican con ella en particular (Escudero y Panozzo, 2015).
- 2 Según el portal de la Red de Museos Comunitarios de América, se encuentran registrados 123 distribuidos en doce países diferentes: 90 en México; 12 en Centroamérica y 21 en Sudamérica.
- 3 Hecho emblemático que dará lugar al comienzo de la independencia del gobierno español en el territorio argentino.
- 4 Ministerio de Cultura Argentina. Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo. <http://www.cultura.gob.ar/institucional/organismos/museos/museo-historico-nacional-del-cabildo-y-de-la-revolucion-de-mayo/> [Consulta: 28 de febrero del 2021]
- 5 La Colección Circulante, proyecto impulsado por Olga Blinder y Carlos Colombino en 1972; el originario Museo del Barro, creado en 1980 por Osvaldo Salerno e Ysanne Gayet, y la fundación del Museo de Arte Indígena, en 1995, por iniciativa de Ticio Escobar (Quevedo, 2014).
- 6 En referencia a nación, identidad, diferencia, memoria e historia, que siguen reproduciéndose bajo preceptos coloniales cuando se suponía que darían lugar a narraciones locales articuladas, contextualizadas y enunciadas desde las comunidades locales.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Panozzo Zenere, A. (2022). Democratizar el museo en Latinoamérica. ¿Qué ha sucedido en los museos latinoamericanos en las primeras dos décadas del siglo XXI? *Apuntes*, 35. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apu35.dmls>