

Museos y Tecnologías: Una aproximación sociológica a las políticas artísticas digitales del Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires en tiempos de COVID-19.

Federico Fernandez.

Cita:

Federico Fernandez (2023). *Museos y Tecnologías: Una aproximación sociológica a las políticas artísticas digitales del Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires en tiempos de COVID-19* (Tesis de Licenciatura). DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA ; FACULTAD DE HUMANIDADES ; UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/federico.fernandez/5>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/px2v/9pO>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA
.....

Facultad de Humanidades

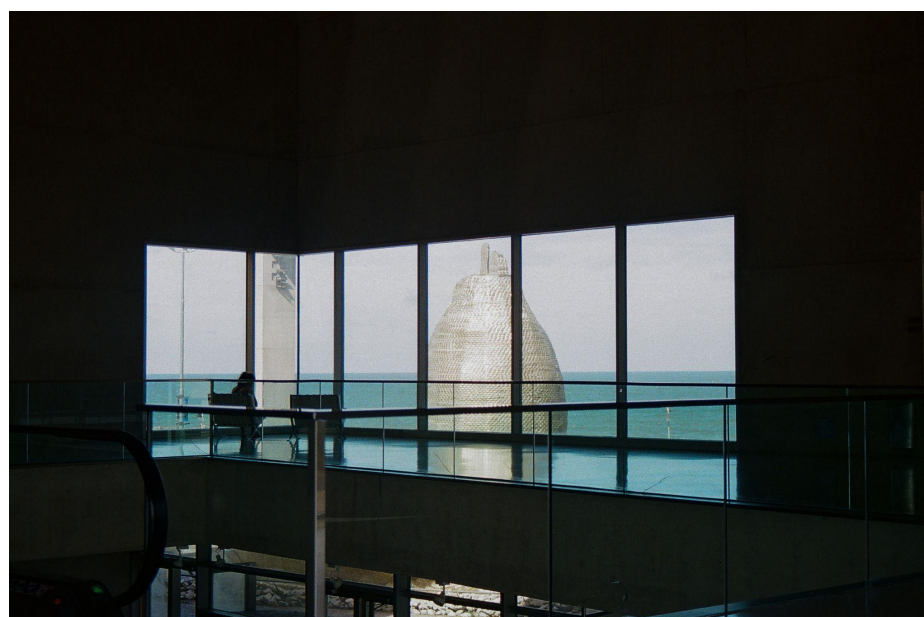
Departamento de Sociología

Tesis de grado

Fernández Federico Emiliano-Legajo N°29544

Directora: Andrea Torricella

**Museos y Tecnologías: Una aproximación sociológica
a las políticas artísticas digitales del Museo de Arte
Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires en
tiempos de COVID-19**



Museos y Tecnologías: Una aproximación sociológica a las políticas artísticas digitales del Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires en tiempos de COVID-19

Índice

Agradecimientos.....	5
I. Introducción.....	6
Métodos y técnicas.....	11
II. Pensar lo social en el museo.....	17
¿Qué es un museo para las ciencias sociales?.....	19
Desde el dominocentrismo a las formas contestatarias de musealidad.....	23
Zonas de contacto.....	27
Museología.....	29
Las nuevas tecnologías de la Información y el museo.....	33
Intersecciones Teóricas.....	37
III. Historización de los museos en Argentina y genealogía de sus políticas tecnológicas.....	44
Los inicios.....	44
La vanguardia.....	46
Entre la mercantilización y la disputa.....	52
IV. El Museo MAR: una descripción densa de un museo de arte contemporáneo público.....	60
Genealogías del espacio.....	61
La gestión del museo.....	64
El MAR y las tendencias del capitalismo actual.....	67
Trabajar en el MAR.....	68
Expectativas rituales e interacciones sinestésicas: obstáculos y potencialidades de la interpelación con lxs sujetxs.....	70
El tiempo en el que asoló la peste: El Museo de Arte Contemporáneo MAR durante el 2020.....	78
JukeBox.....	80
Seguimos navegando juntxs.....	84
Campana Acantilado.....	87
V. Conclusiones Finales.....	91
Bibliografía, fuentes consultadas y anexos.....	97
Anexo.....	107

“Partí sola en el auto, mi salita privada de pensar. Me calcé los anteojos negros antes de arrancar [...] No sabía bien adónde ir pero mi instinto de supervivencia me lleva siempre a los museos”

María Gainza

Para Ana Catalina y Giovanna

Agradecimientos

A la Universidad Nacional de Mar del Plata, por brindarme una educación pública y gratuita de excelencia en toda mi trayectoria por la carrera de Sociología. Al Consejo Interuniversitario Nacional, por financiar las primeras etapas de esta investigación. A lxs trabajadorxs del Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires (MAR), quienes me compartieron sus experiencias y reflexiones de manera comprometida y sin las cuales esta investigación no hubiese sido posible.

A Andrea Torricella quien dirigió esta tesina de manera cercana y precisa; y a su vez me brindó aprendizajes y consejos muy valiosos. A la cátedra de Sociología de la Cultura, especialmente a Guido Vespucci, en donde aprendí y sigo aprendiendo constantemente. A Marcela Ristol, por sus sugerencias y conocimientos en varias de las etapas de la investigación.

A mi familia, por el apoyo incondicional que recibí a lo largo de todos estos años de estudio. Especialmente a mi mamá y mi papá por sus esfuerzos y el afecto inconmensurable que me dan siempre. A Rodrigo, que siempre sabe tener la palabra justa y el consejo adecuado, brindado siempre con el cuidado y el afecto más profundo. A mis hermanxs; especialmente a Valentina quien me acompañó en mis locuras durante toda mi vida; y a Martina con quien crecimos juntxs y siempre estuvo atenta a los avances de esta tesina.

A mis compañerxs de Sociología, porque gracias a ellxs pude disfrutar el paso por la universidad y son una fuente inagotable de aprendizajes para mí. Especialmente a Yair, con quien hicimos la carrera desde el primer día hasta el último y se convirtió en una amistad por demás valiosa. A mis amigxs que sin entender mucho qué es lo que hacía me apoyaron constantemente.

A Rocío, que supo estar a mi lado, con mucha paciencia, en la redacción de esta tesis; pero sobre todo por su amor inmenso y su cálida y siempre divertida compañía.

I

Introducción

“Franz había leído que un americano había tardado nueve minutos, cuarenta y cinco segundos en visitar el Louvre. Decidieron hacerlo mejor. En nueve minutos y cuarenta y tres segundos; Arthur, Odile y Franz batieron el récord establecido por Jimmy Johnson de San Francisco. En lo sucesivo, los tres sentían que ahora nada los podía parar.”

Jean Luc Godard

Todo museo demarca un discurso acerca del mundo. La sociología supo abordarlos desde un paradigma que pasó por alto algunas de las especificidades acerca del arte y de los objetos situados en esos espacios para analizar las condiciones y estructuras sociales de un contexto determinado. En otras palabras, utilizaron el museo como medio para analizar otro objeto: la desigualdad, los estratificación sociales, las diferencias de consumo entre distintas comunidades o el nivel de desarrollo de una comunidad. Esta tesina no tiene la intención de pasar por alto estas problemáticas. Sin embargo, adopta una postura que intenta describir, de manera más o menos densa, aquello que sucede *en* el museo de arte.

La presente investigación indaga acerca de las propuestas virtuales y tecnológicas de un museo de arte y su interacción con lxs visitantes en el complejo contexto actual de Covid-19: el Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires (MAR) situado en la ciudad de Mar del Plata. Para ello se llevó adelante una revisión teórico bibliográfica sobre cómo se han estudiado los museos desde la Sociología de la Cultura en particular y desde otras disciplinas y áreas interdisciplinarias que han contribuido a su análisis.

En este sentido, otro de los objetivos de esta investigación fue contextualizar el uso de las tecnologías en las políticas artísticas de los museos en la historia argentina. A su vez, se caracteriza por ser un estudio exploratorio y tiene un enfoque cualitativo con fuentes de datos tanto primarias como secundarias. Las fuentes de datos primarias se recolectaron con entrevistas semiestructuradas, observación participante y etnografías virtuales; mientras que las fuentes secundarias fueron construidas a partir de la bibliografía pertinente al tema de investigación.

La investigación analiza finalmente las políticas artísticas digitales del Museo MAR durante la pandemia por Covid-19. En este sentido, esta tesina tiene como objetivo explorar las políticas artísticas implementadas por el museo MAR durante el periodo de pandemia y pos-pandemia. En simultáneo, se analizan las distintas estrategias que utilizó el museo para reconvertirse en el contexto de pandemia y el modo en que construyeron sus interacciones con lxs espectadorxs.

El museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires es una institución artística y cultural de gestión pública situada en el barrio Parque Luro de la ciudad de Mar del Plata. Como reza su nombre se trata de un espacio de gestión provincial lo cual implica que sus estructuras y dinámicas dependen de la administración gubernamental de turno. El museo fue fundado en 2013 durante la gestión de Daniel Scioli; desde su planificación fue pensado como un *museo de arte contemporáneo* con todas las implicancias que tiene una definición de este tipo. El MAR, entonces, es una institución relativamente joven y, a diferencia de los otros museos de arte de la ciudad, su edificio fue construido para dicho fin. A partir de la década de los 90, este tipo de espacios cobraron relevancia en las grandes ciudades de Norteamérica y Europa por lo que con el paso del tiempo fueron siendo considerados como indicadores de niveles de desarrollo por parte de organismos internacionales y estudiosos del urbanismo. El museo de arte contemporáneo, entonces, se convirtió rápidamente en un signo sustancial para la planificación urbana del capitalismo del nuevo siglo.

El Museo está ubicado frente al mar sobre la Av. Felix U. Camet. Se trata de una construcción de 3 bloques de hormigón armado que albergan 3 salas de exhibición y un auditorio. La construcción está rodeada de una explanada con una plaza seca, muchas veces utilizada para eventos artísticos del museo, y como punto

de encuentro recreativo de lxs asistentes y la comunidad. Una de las particularidades del MAR refiere a la ausencia de una colección permanente, como ocurre en los museos consolidados. Como leeremos más adelante, esto genera ciertas tensiones en torno a las definiciones tradicionales del *museo*, sus colecciones y acervos culturales.

El espacio del museo ha ido convirtiéndose a lo largo de los años en una institución reconocida y constantemente apropiada por vecinos y ciudadanos. “El edificio consta de 3 salas de exhibición, con las virtudes necesarias para convertirlas en multifacéticas y adaptables a los requerimientos potenciales de diferentes tipos de muestras, pudiendo operar tanto sobre el espacio como sobre la iluminación.” (Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2021) En lo que refiere a su estructura institucional el museo se compone de distintas áreas que gestionan tareas específicas: Dirección, Administración, Relaciones Públicas, Montaje, Comunicación, Extensión/Educación y una nueva área de reciente creación: Producción. Así, el MAR es asociado por visitantes, vecinxs y la comunidad como un espacio de recreación y ocio; “[...] un territorio dentro del cual se realiza una serie de opciones, justificaciones y representaciones”. (Panozzo Zenere, 2019: 49) Se trata de una institución cultural de gestión pública lo cual supone un caso singular en lo que respecta a museos de arte contemporáneo ya que en su mayoría de ellos son de gestión privada.

Enmarcar la presente investigación desde la sociología cultural implica el diálogo y el debate con tradiciones teóricas que signaron las discusiones acerca de la teoría social y el capitalismo a lo largo del siglo XX. Tradiciones que permitieron las bases para ópticas de lectura posibles del análisis cultural y, si bien muchas de ellas no se tradujeron en programas y propuestas de investigación específicas para pensar los museos muchas de sus discusiones explicitan, o en algunos casos sugieren, formas de definir a la cultura, lxs sujetxs, la ideología, los procesos de significación y apropiación o incluso del capitalismo y su transformación (Adorno y Horkheimer, 2013; Benjamin, 2015; Williams, 1980, Hebdige, 2004, Becker, 2015). Se trataron, si nos atenemos a la tradición más ortodoxa de la sociología, de análisis macro-sociales. Hasta cierto punto dicha distinción entre análisis micro y macro persiste en la actualidad. Sin embargo, las problemáticas atribuidas al espectro

“macro-social” se inmiscuyen constantemente en aquellas prácticas cotidianas catalogadas como “micro”.

La investigación se caracterizó por adoptar un enfoque etnográfico cualitativo fundamentado en entrevistas semiestructuradas y observaciones participantes. Así, la descripción densa permitió, por un lado, dar cuenta de las singularidades y características propias del museo; y por el otro dialogar de manera crítica con las concepciones mercantilistas y dominocentristas que se tienen sobre los museos de arte contemporáneo. De tal modo, esta clave admitió la comprensión de las cosmovisiones y conocimientos de lxs sujetxs que viven en un espacio determinado. Todo esto requirió la presencia del investigador en el campo de modo que se produzca una experiencia directa de interacción y diálogo con los actores y los espacios.

Mediante estas herramientas metodológicas se intentó analizar los diferentes tipos de dispositivos tecnológicos y virtuales de interacción que construyó el Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires (MAR) en el contexto de la pandemia por Covid-19. A partir de este objetivo general también se buscó indagar la exploración de los antecedentes que hicieron posible la consolidación de los dispositivos tecnológicos y virtuales de interacción en el museo. A su vez, se identificaron algunas de las estrategias didácticas principales que utilizó el museo durante la pandemia y las formas en que interpelaron a sus espectadorxs en ese periodo.

La tesis se organiza en una serie de capítulos que recuperarán los datos relevados para alcanzar los objetivos propuestos. Este primer capítulo, como el lector habrá advertido, se trata de un panorama introductorio a la problemática abordada. Una presentación del objeto de estudio y los lineamientos de la investigación. El siguiente capítulo se refiere a la revisión de los principales antecedentes y las concepciones teóricas claves. Se recuperaron las principales líneas de estudio y el aporte de la presente investigación al debate. Así, se intentó rastrear qué posición ocupa dicha investigación en las discusiones; con qué investigaciones dialoga y los aportes recuperados como pertinentes para la investigación. Por último, retoma varios aportes de los antecedentes para definir y problematizar terminologías y ópticas de lectura. Se explicitan las principales

técnicas utilizadas y se describe el enfoque cualitativo y sus principales técnicas implementadas en la investigación. El capítulo número tres se configura como una breve historización acerca de las apropiaciones tecnológicas de museos y artistas que signaron los antecedentes principales del museo contemporáneo en Argentina. El cuarto apartado adquiere un carácter descriptivo del museo MAR; sus contextos de emergencia; las condiciones laborales que se dan en el mismo; las dimensiones arquitectónicas y su relación con las tendencias de los museos de arte contemporáneos. En consiguiente, se indagan las políticas tecnológicas del museo y sus dispositivos de interacción virtuales y presenciales durante el periodo de aislamiento y post pandemia. Por último, se consignaron unas palabras finales acerca de los resultados obtenidos de la investigación y el recorrido realizado en los capítulos para finalizar con las posibles aristas futuras para seguir pensando el problema.

Métodos y técnicas

Esta investigación estuvo atravesada en prácticamente todas sus etapas por el contexto de pandemia y pos-pandemia por Covid-19. Tanto el Aislamiento, Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO) como el posterior Distanciamiento, Social, Preventivo y Obligatorio (DISPO) supuso no solamente la reformulación de los objetivos y el diseño de la investigación sino también el desafío de recuperar y adecuar las herramientas y técnicas metodológicas pertinentes para abordar un problema de estas características. Como pudo leerse hasta aquí el enfoque de la investigación parte de la premisa de pensar al museo desde una perspectiva cualitativa. Lo que requiere, ya no solamente por una construcción propia del contexto social e histórico que la atraviesa, un diseño de investigación flexible y transversal (Maxwell, 1996).

El contexto excepcional requirió de ajustar y amalgamar todo un corpus de técnicas para alcanzar los objetivos de la investigación. Implicó la puesta en práctica de acciones teóricas y metodológicas que iban desde trabajos de campo *in situ* y las entrevistas en profundidad hasta etnografías virtuales y relevamiento bibliográfico. Es decir, en palabras de Denzin y Lincoln (2011), que se trató de un abordaje multimétodo necesario no solamente para responder las preguntas de investigación sino para acceder al campo en un contexto tan singular. La adopción de una

metodología integradora refiere a pensar la realidad como una trama o mosaico social. En efecto, dicha integración plantea el abordaje de factores históricos al mismo tiempo que permite problematizar los nexos entre lo local y lo global, lo personal y lo político o lo cultural y lo natural (Denzin y Lincoln, 2012)

Para dar cuenta de las políticas y propuestas del Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires durante dicho periodo se optó por trazar una metodología *etnográfica*. Esta clave admite la comprensión de las cosmovisiones y conocimientos de lxs sujetxs que viven en un espacio determinado. Para Clifford Geertz hacer una etnografía corresponde a establecer relaciones, seleccionar a los informantes, transcribir textos, establecer genealogías, trazar mapas, y un gran etcétera (1992). Lo que requiere la presencia del investigador en el campo de modo que se produzca una experiencia directa de interacción y diálogo con los actores y los espacios.

Es por eso que un enfoque de estas características también demanda una *descripción densa* del espacio en cuestión. Al entender la cultura como un entramado de textos interpretables la técnica de la *descripción densa*, como plantea Geertz, no solamente se encarga de estudiar los espacios culturales sino *en* ellos. Ahora bien, el espacio museal no refiere solamente al lugar físico y geográfico donde se encuentra el museo sino también a las interacciones y actividades que se dan online. Dar cuenta de los significados y apropiaciones que se trazan en el MAR también exige una descripción acorde de las interacciones y contenidos que se generan de manera virtual. En este punto, la etnografía virtual aparece como un camino posible de indagación que necesita nutrirse del objeto de estudio, de la experiencia en el campo y del proceso de reflexividad del investigador (Wincour, 2013). Como se adelantó mas arriba, la distinción entre lo real y lo virtual es habitual en muchas investigaciones y reflexiones del sentido común. Ya desde el psicoanálisis, la problematización acerca de lo real como dimensión inabordable resquebrajó las proposiciones positivistas que lo ligaban a la vivencia experimentada. Si nuestra cotidianidad está atravesada por el plano simbólico en el plano físico también lo están las relaciones y experiencias que trazamos en el plano virtual (Lacan, 2009; Zizek, 2019). Las tradiciones metodológicas cualitativas plantean la necesidad de encuentros e intervenciones físicas y cara a cara con lxs sujetxs.

Sin embargo, la presente investigación se centra en una óptica etnográfica integral que recupera el compromiso epistemológico de la perspectiva del actor sin circunscribirla en una dimensión física, virtual o situacional particular que cristalice la descripción (Wincour, 2013). Encarar las técnicas metodológicas de este modo permite un estudio detallado de las relaciones en línea, de manera que Internet no es sólo un medio de comunicación, sino también un artefacto cotidiano en la vida de las personas y un lugar de encuentro (Hine, 2000). En este sentido, la mediación tecnológica estuvo presente durante todo el proceso etnográfico, fijando y re-contextualizando las interacciones (Ardevol, 2003). Lógicamente, todo el proceso metodológico incorpora una dinámica *multisituada* (Wincour, 2013; Abu-Lughod, 2006). La misma intenta comprender el conjunto de los espacios, tiempos y actividades de la vida cotidiana tanto *online* como *offline* de manera que se recuperen los significados que esas prácticas tienen para lxs sujetxs (2013). No obstante, esta labor implicó un proceso reflexivo constante de las categorías y marcos teóricos propios y la de los actores.

Al tratarse de un espacio de gestión pública y de acceso libre y gratuito el acceso físico al MAR no presentó grandes dificultades. Así, la observación participante *in situ* se convirtió en la herramienta metodológica fundamental tanto para los primeros acercamientos al campo como para la posterior recolección de datos. La observación participante consiste en observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno al investigador, al mismo tiempo que participa activamente en las actividades y hábitos de los agentes nativos. De este modo, la participación del investigador siempre tiene el objetivo de registrar y observar los distintos momentos de la vida social (Guber, 2001). No obstante, a partir de la disposición de medidas de aislamiento el acceso al espacio museal se dió a través del ámbito digital. La dimensión virtual fue clave para el desarrollo de la investigación. Al decir de lxs propixs trabajadorxs del museo, durante Marzo de 2020 hasta Enero de 2021 el museo abrió y existió en y por las plataformas virtuales en red. Tanto actividades como interacciones entre el museo y su público adoptó una modalidad virtual *online* que funcionaba preferentemente mediante las redes sociales. En este caso, *Instagram* fue la plataforma protagónica por medio de la cual funcionó el museo. Sin embargo, otras redes sociales y los canales de Youtube y Spotify también supusieron la creación de contenido expositivo, charlas y conferencias.

La etnografía virtual, entonces, requirió una descripción densa de las actividades realizadas por el museo de manera *online* por las distintas plataformas y la página web. El trabajo de campo *online* no estuvo apuntado a lograr una cuantificación y clasificación exhaustiva de las publicaciones del museo y sus interacciones. Como adelantamos, se trató de un análisis interpretativo que pretendió comprender y dar cuenta de los sentidos y significados que se dan en el museo. Por un lado, se realizó una selección de actividades pertenecientes a distintos ciclos que el MAR realizó durante el ASPO. Así, se seleccionó el ciclo propuesto por el área *Educación/Extensión* denominado Seguimos Navegando Juntxs accesible por medio de la plataforma Google Drive y dirigido a docentes y estudiantes. Los artículos, noticias e información de la página web del museo perteneciente al sitio de la Provincia de Buenos Aires daban un panorama general de las actividades y el cronograma del MAR así como también proporcionaban algunas definiciones y visiones del mismo. Se indagaron, en rigor, tres ciclos del programa #MARAdentro: *Seguimos Navegando Juntxs*, *Jukebox* y la serie *Campana Acantilado*. Estas propuestas trataron de una serie de propuestas artísticas transversales, participativas y pedagógicas disponibles en las plataformas de redes sociales que operaron como dispositivos de interacción con lxs espectadorxs.

También se realizaron entrevistas semiestructuradas a lxs trabajadores del museo. Fueron realizadas con lxs trabajadorxs del museo que se desempeñaban en distintas áreas del mismo. Tres de ellas se realizaron de forma virtual mediante la plataforma Zoom, una fue hecha mediante la aplicación Whatsapp; y por otra parte se dieron entrevistas espontáneas en el marco de actividades realizadas en el museo. Así, para las entrevistas formales se esbozó un cuestionario con aproximadamente 20 preguntas disparadoras para captar los sentidos y las experiencias del museo durante el periodo elegido. No obstante, el cuestionario fue simplemente una guía esquemática de ejes ya que lo que se intentó lograr fue generar una conversación fluida con lxs entrevistadxs.

En muchas ocasiones los diálogos se alejaron de las preguntas planificadas pero se dirigieron a dimensiones que no habían sido previstas. Por ejemplo, al hablar acerca del trabajo que realizaba en el MAR con una de las entrevistadas la conversación viró hacia una análisis de las condiciones y el medioambiente laboral del museo. Esto conllevó a reflexionar acerca de la precarización laboral y las legislaciones que nuclearon a los trabajadores del arte y el museo en general. Las

entrevistas se concretaron durante el periodo de ASPO por lo que fueron realizadas mediante videollamada por la plataforma *Zoom*. Las áreas del museo involucradas fueron las de *Educación/Extensión, Comunicación y Producción*. En estos encuentros no solamente se indagó acerca de las actividades y políticas del MAR durante la pandemia sino que se buscó que las entrevistadas explicasen sus perspectivas acerca de lo que es el museo y lo que significa trabajar en él. Por lo que no se trata de un mero análisis institucionalista sino de un enfoque que recupere la perspectiva de los actores involucrados (Denzin y Lincoln, 2012).

Esto implica, también, recuperar los saberes y perspectivas que lxs sujetxs formulan en la experiencia cotidiana del museo. No solamente se trata de conocimiento práctico sino también de complejas formulaciones teóricas acerca del museo, el arte, el trabajo y las políticas gubernamentales que convergen en el MAR. La consecuencia directa de dar cuenta de esta capacidad creativa con respecto a sus vivencias requiere también la problematización de categorías analíticas provenientes de los propios actores. Lo cual representó un gran desafío teórico y metodológico de vigilancia epistemológica. La misma atravesó todo el proceso de investigación pero se le dió especial atención durante las entrevistas en profundidad. Al ser la mayoría de lxs entrevistadxs profesionales en muchos de los temas que competen a la investigación era muy fácil caer en debates teóricos que desvíen la conversación por fuera de los objetivos. Esto representaba un desafío de reflexividad constante de modo que la validez dialógica tampoco se vea distorsionada por las categorías y marcos teóricos inherentes. De esta manera, se intentó captar y comprender el punto de vista de los actores y el interés en las formas de conocimiento y entendimiento nativas que son muchas veces descuidadas o desechadas por la investigación científica racionalista (Denzin y Lincoln, 2012)

Por otro lado, la investigación también supuso trabajos de campo en el espacio físico del museo. La observación al servicio de la descripción densa de aquella porción del espacio que se quiere analizar trae consigo una observación en donde el investigador se ve implicado en los fenómenos que ocurren. No se trata de un sondeo pasivo de los comportamientos de lxs sujetxs o de las disposiciones de los objetos. Tampoco de una descripción pormenorizada ni cuantificable. En esta investigación se trazó una observación participante que tuvo por objetivo *interpretar* los sentidos de aquellos fenómenos que sucedían en el espacio museal. Esto

significa que la construcción del conocimiento y de los datos recolectados se dieron, principalmente, a partir del vínculo generado entre el observador y los informantes.

El trabajo de campo consistió en meterse al MAR, entrar y salir varias veces tanto en días de semana como los fines de semana; en invierno como en verano, en calidad de visitante o en rol de investigador. El análisis etnográfico se articuló *en* el museo; tanto en su dimensiones físicas como virtuales (Geertz, 1992). En rigor, la planificación etnográfica fue realizada con el grado de flexibilidad necesario para una investigación de estas características. De este modo, se recorrieron las muestras del museo en días de semana o fuera del horario de visitas guiadas siguiendo a los pocos visitantes que deambulaban por el museo y a sus trabajadorxs. Luego, los fines de semana y feriados se realizaron trabajos de campo durante las visitas guiadas llamadas *encuentros participativos* en donde las moderadoras y moderadores del museo seleccionaban algunas obras de las muestras como disparadores de debates y reflexiones del público. Las inmediaciones del museo también supusieron una observación minuciosa de los fenómenos e interacciones que ocurren en ese espacio. En simultáneo, muchas de las decisiones y propuestas del museo en diálogo con otras instituciones surgen en los eventos e inauguraciones de muestras del museo.

Recordemos que al tratarse de un museo de gestión pública las inauguraciones y actividades no solo reúnen a artistas e instituciones afines sino también a funcionarios y políticos partidarios. El acceso a estos eventos se dio a partir de contactos cercanos e informantes claves asiduos a este tipo de actividades. Compartir charlas y bebidas con trabajadorxs del museo, artistas y amigos resultó ser una tarea clave para entrar a estas lógicas de negociación que si bien no adquieren características institucionales formales delinean puntos de partida para el desarrollo de actividades y propuestas. Estos encuentros fueron realizados siempre dentro del espacio físico del museo a partir de finales del año 2021 y si bien se trataron de actividades institucionales las mismas eran planificadas como encuentros distendidos donde se presentaba la actividad o inauguración y luego, mediados por aperitivos y bebidas, se generaban rituales de interacción entre los presentes. Ingresar a este espacio implicó volverse un nativo más entre artistas, funcionarios, curadores e instituciones. Los lazos trazados entre la universidad y el museo me permitieron ingresar al campo en calidad de investigador, estudiante y adscripto. La frecuencia de las visitas al campo físico se realizaron

aproximadamente cada dos meses y dependió, sobre todo, de las condiciones epidemiológicas de la ciudad y de las muestras y actividades realizadas por el museo.

II

Pensar lo social en el museo

“Es sobre esa lectura, irrespetuosa, porque interrumpe el texto, y a la vez prendada de él, al que retorna para nutrirse, sobre lo que intento escribir.”

Roland Barthes

El término *museo* provino del latín *museum* que a su vez remitía originalmente del griego *moyseion*. Para los griegos, el *moyseion* se refería a un espacio dedicado a las musas de las artes y el saber (Aisenberg, 2019). Como puede advertirse, el vínculo entre el conocimiento y el museo se entrama desde su génesis misma. En este capítulo se analizarán los principales antecedentes académicos referidos a los estudios sobre museos. No se trata de un recorrido por los aportes de la sociología sino también de otras disciplinas que se han encargado de problematizar y estudiar los fenómenos referidos a los museos; poniendo el foco en los museos de arte. Al final del capítulo se pretenderá dar cuenta de un mapeo teórico en donde se recorran las categorías analíticas y ópticas de lectura a través de las cuales se interpretó y se construyó la problemática en cuestión.

El museo como institución moderna surge recién en el siglo XVII. Por aquel entonces, ese espacio operaba, en mayor o en menor medida, como un discurso; como una narración minuciosamente construida acerca de la historia del hombre y la cultura. Incentivado por las ideas de la ilustración aquel espacio que hasta ese momento se mostraba como escindido de la sociedad, reservado solo a una elite intelectual y artística, estaba ahora al acceso de cualquiera. El museo se despojó así de las prácticas de conservación patrimonial para servir al saber y la educación de las masas. Desde la arquitectura hasta la ciencia de la información estos espacios entraron en el radar académico para estudiar a partir de ellos los bienes simbólicos, las instituciones culturales, el arte y su relación con la comunidad y las cosmovisiones que los construyeron de la cultura y el mundo (Pinochet y Güell, 2018). En otras palabras, se construyó una institución que funcionaba bajo las lógicas de la disciplina y vigilancia propias de la modernidad (Foucault, 2017; Haraway, 2015). Las concepciones que se tenían acerca de los objetos y espacios culturales referían a mecanismos para la transmisión de valores hegemónicos que fundaban la cohesión social (Pinochet y Güell, 2018).

Los trabajos académicos y sistemáticos acerca del museo como los conocemos hoy en día comenzaron a aparecer en la segunda mitad del siglo XX. Antes, la problematización de estas instituciones era materia de la gestión propia de los museos o de los artistas y académicos que frecuentaban esos espacios. Con el afianzamiento de las disciplinas científicas como la sociología y la antropología muchas investigaciones tomaron a las instituciones culturales como puntos de partida para pensar al hombre, la naturaleza y lo social. De hecho, la aparición y

posterior relevancia de la museología como disciplina encargada de investigar las problemáticas en torno al museo ha complejizado las herramientas teóricas y metodológicas para pensar al museo, la cultura y la sociedad.

La pregunta que dispara el siguiente capítulo no solamente sirve como una descripción de antecedentes sino que también tiene la intención de que la multiplicidad de sus respuestas se entranan e interrumpen las futuras lecturas posibles del museo. Lecturas, al decir de Barthes¹, que reactualicen y trasladen estas cuestiones a espacios y miradas diferentes.

¿Qué es un museo para las ciencias sociales?

La tradición sociológica reciente ubica los trabajos de Pierre Bourdieu como referente clave a la hora de investigar sociológicamente al museo. Al intentar abordar ciertas problemáticas en torno a los estudios culturales la referencia al autor francés es prácticamente ineludible.

Desde este paradigma, se construye al museo como un espacio social estructurado mediante una lógica de campos. Es decir, que en mayor o en menor medida el museo se ubica dentro de una serie de relaciones de fuerza asimétricas entre agentes que luchan por el monopolio de un capital específico (Bourdieu, 2013). Consecuentemente, según los planteos que se paran desde este paradigma los museos contribuyeron históricamente a la promoción del prestigio de la cultura de la clase dominante. De este modo, el museo se configura como una medición de conocimientos, sólo comprensibles para una minoría (Bourdieu, 2013; Delgado, 2012). Ocasionalmente, Bourdieu ha revisitado con frecuencia la idea de pensar al museo como *el templo del arte burgués*. Esto refiere a la idea de que la contemplación artística requiere de una especie de fe o creencia necesaria para transformar o conjurar los objetos que se encuentran en el museo en obras artísticas. Por supuesto, esa fe requiere de un ascetismo determinado que es adquirido mediante la educación. En palabras de Bourdieu:

¹ En uno de sus ensayos, el semiólogo francés retoma la idea de pensar la acción de la lectura como una praxis activa por parte del lector. Es decir, que el lector, los agentes dispuestos sobre una obra determinada, se caracteriza por ser espacio subjetivo que mantiene reunidas en un mismo espacio histórico, social y político las huellas que constituyen aquello que está escrito (Barthes, 1968)

El museo es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada. Exponiendo un urinario o una rueda de bicicleta en un museo, Duchamp se ha contentado con recordar que una obra de arte es una obra que está expuesta en un museo. ¿Por qué? porque está expuesta en un museo. (Bourdieu, 2013, pp.: 27-28)

Entrar al museo demanda comprender que todo objeto que se encuentre allí es una obra de arte. Esto no es evidente para todos. Justamente, porque, según Bourdieu, para que el fenómeno artístico se conjure es necesario apropiarse de las categorías de percepción producidas a través de la historia del arte “[...] para comprender lo que sucede en ese mundo particular donde la basura puede ser una obra de arte.”(2013: 29). En este sentido, puede pensarse al museo como un espacio que se consolida como un campo; o sea, una configuración de relaciones objetivas entre posiciones dominantes y dominadas².

Así, se delimita un espacio de inclusión y exclusión al mismo tiempo que se definen posiciones de dominación y subordinación a través de la distinción y el estatus (Bourdieu, 2013). En esta línea, Bourdieu afirma que

La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta. Pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad, puesto que los únicos excluidos son los que se excluyen. Dado que nada es más accesible que un museo y que los obstáculos económicos apreciables en otros ámbitos son allí escasos, al parecer se justificaría invocar la desigualdad natural de las ‘necesidades culturales’ (2013: 43).

Entonces, Bourdieu entiende, en algún punto a partir de Weber, que la percepción estética en los museos requiere de un ascetismo específico basado en una ruptura con la percepción cotidiana. Por lo que, tanto la disposición de los objetos artísticos en el espacio como su opacidad didáctica son para Bourdieu las principales características mediante las cuales los museos se consolidan como instituciones de distinción de las clases dominantes (Bourdieu, 1971). La adecuada disposición frente a los objetos artísticos, por lo tanto, va a estar ligada al nivel de instrucción de los visitantes del museo. Sus investigaciones partieron del análisis de la composición social, profesional y educativa del público de distintos museos

² Bourdieu plantea que “un campo puede ser definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en la determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (situs) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relaciones objetiva con otras posiciones” (Bourdieu, 2005: 150)

Europeos mientras que analizaba las variaciones en sus prácticas y gustos artísticos (Grillo, 2016). A partir de las investigaciones de Bourdieu dichas variables se convirtieron en fundamentales a la hora de comprender las problemáticas museales. Si bien es cierto, como plantean otros autores (Canclini, 2005; Longoni, 2019; Grignon y Passeron, 1991), que el aporte de Bourdieu deja de lado las singularidades de los campos que estudia también vale decir que supo dar cuenta de las condiciones socio-económicas en las que coexisten estas interacciones. De este modo,

La obra de arte considerada como bien simbólico [...] sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela mediante el desciframiento, es decir, para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como la condición de apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento dado del tiempo. (Bourdieu, 2013: 72)

Así, incluso con ciertos rasgos economicistas Pierre Bourdieu da cuenta de las condiciones socio-históricas que suponen apropiarse de un objeto artístico. Al continuar con esta argumentación, el autor francés también sostiene que las vanguardias exigen al espectador una disposición tal que alejan cada vez más a los sectores populares de la práctica artística (Bourdieu, 1971).

Metodológicamente, intentó construir sus problemáticas a partir de la búsqueda de datos empíricos diferenciándose de la crítica cultural tradicional fundamentada en la especulación filosófica y ensayística. Al adoptar técnicas como las entrevistas en profundidad, la administración de cuestionarios, encuestas, recolección de datos primarios y secundarios y la observación etnográfica; los trabajos de Bourdieu representaron un antecedente clave en las investigaciones de triangulación metodológica cuantitativa y cualitativa (Canclini, 2005; Bourdieu y Darbel, 2012).

Otra de las referentes principales a la hora de hablar de los museos fue Eillean Hooper-Greenhill. Dicha autora ha sido recuperada por muchos estudios actuales de cultura visual, museología y sociología del arte. Sus trabajos representaron una renovación interdisciplinar en lo que refiere a los estudios de museos y cultura visual. De tal modo, la autora analiza a los museos desde una amalgama de disciplinas que en conjunto aportan elementos teóricos y metodológicos indispensables (Hooper-Greenhill, 2004; Bal, 2016). Insiste en que el objeto de estudio requiere de un análisis en conjunto de todas esas disciplinas pero que de ninguna manera se trata de un listado disciplinar a través del cual se pueda

abordar al museo de tal o cual forma (Bal, 2016). Propone pensar en la expansión del rol educativo de los museos y las galerías de arte como procesos ligados a lógicas de poder y dominación. Piensa al museo como un espacio de educación formal e informal antes que como un edificio de contemplación y conservación. Lo cual permite analizarlo a la luz de las contingencias socioestructurales (Bal, 2004). Estos planteos teórico-metodológicos también ponen en juego lógicas cuantitativas y descriptivas con técnicas referentes a la registración de frecuencias de asistencia, la administración de cuestionarios, análisis multivariados en torno a la correlación entre edad, sexo, nivel educativo y frecuencia de asistencia, análisis sociodemográficos de visitantes, etc. Hooper-Greenhill concentra una serie de trabajos que conjugan tanto estudios cuantitativos y cualitativos de los usos del museo mientras que también insiste en las formas de gestión y exhibición de estas instituciones.

Tanto Pierre Bourdieu como Eilean Hooper-Greenhill son autorxs que han hecho aportes muy relevantes. Desde la sociología, la teoría del campo y el habitus es posiblemente la más revisitada para hablar de los problemas en torno al arte. Sin embargo, como se leerá a continuación, las investigaciones de Bourdieu se dirigen a lo que Jeffrey Alexander llama sociología de la cultura (2000). El espacio museal, entonces, es leído como un lugar que reproduce la legitimación de las formas culturales de las clases dominantes mientras que degrada las producciones de los sectores subalternos a versiones menos complejas de aquellas. Circunscribir al museo a ese rol puede ser útil para dar cuenta de las condiciones socioestructurales de lxs usuarios del museo o las relaciones de dominación que se trazan en el campo artístico y los fenómenos de distinción. Esas problemáticas, aún hoy y en nuestras latitudes, siguen siendo relevantes para pensar al museo en el marco de las nuevas fases del capitalismo lo que hace que el paradigma bourdiano sea también el más revisitado en los estudios culturales. Historizar los modos de percepción y trabajar etnográficamente con estos espacios son apuestas teórico-metodológicas vitales para recuperar la obra de Bourdieu y pensar la cultura y el arte en la actualidad. Asimismo, los trabajos de Eilean Hooper-Greenhill fueron recuperados por muchas investigaciones de estudios visuales y museos. Tal es así que es muy difícil encontrar trabajos de esta índole que no tomen su obra como referencia o punto de partida. Sus planteos resultan novedosos ya que, al igual que Bourdieu, hay un interés etnográfico para *entrar* al museo lo que supone un

abordaje predominantemente cualitativo. Aun así, el antecedente crucial para esta investigación que instaura Hooper-Greenhill tiene que ver con la delimitación del museo como estructura educativa. De esta manera, los museos configuran muchas de sus prácticas en torno al rol educativo que asumen.

A su vez, otro de los autores que abordó la problemática del museo desde la sociología fue Tony Bennett. Dicho autor recupera ciertas dimensiones acerca del rol de disciplinamiento y control que originaron a los museos. Retomando algunos de los planteos de Hooper-Greenhill, Bennett construye una genealogía del museo signada por el disciplinamiento. El museo, entonces, se configuraba como una tecnología de control, en sentido foucaultiano, que producía formas de vivir y estar en el mundo al mismo tiempo que proscribía otras (Bennett, 1995). En efecto, el espacio museal se encargó de hacer ostensible a todos aquello que hasta entonces formaba parte del coleccionismo privado o la investigación científica. Así, el museo

Established as a means of sharing what had previously been private, of exposing what had been concealed, the public museum 'exposed both the decadence and tyranny of the old forms of control, the *ancien regime*, and the democracy and utility of the new, the Republic'. (Bennett, 1995: 89)

Desde esta línea, se piensa al museo como una de las instituciones clave para la expansión del ideario modernista occidental. Si bien hoy en día varios museos, y formas de ver y usar el museo, se han alejado de la impronta enciclopedista de la ilustración, las lógicas explicitadas por Hooper Greenhill y Bennett siguen operando en dichos espacios. Al respecto, la artista Diana Aisenberg también sostiene que

el museo intentó, desde un principio, democratizar la educación de las artes. De esta forma, mientras por un lado se presentaba al arte como un medio de efectuar cambios en las estructuras sociales, por el otro se mantenía a éstas últimas a distancia, podría decirse, parafraseando a Linda Nochlin, que el museo padeció de esquizofrenia desde sus mismos comienzos. (Aisenberg, 2019: 367)

Desde el dominocentrismo a las formas contestatarias de musealidad

Si bien decenas de autoras y autores recuperaron y trasladaron los trabajos de Bourdieu a sus investigaciones, no todos lo hicieron de la misma manera. Precisamente, varios de sus discípulos adoptaron una postura crítica a la óptica de lectura de Bourdieu. En Europa, por una parte, puede mencionarse el trabajo de Grignon y Passeron donde recalcan la imposibilidad de reducir los variados sistemas culturales populares a versiones empobrecidas de la cultura dominante o subordinadas a ella. Insisten en incluir los productos culturales nacidos de los sectores populares y las representaciones independientes de sus condiciones de vida (Grignon y Passeron, 1991). Para estos autores, los postulados de Bourdieu se construyen alrededor de la noción de legitimidad cultural, la cual reduce las diferencias a faltas, las alteridades a defectos y no logra ver la especificidades propias las relaciones interculturales (Grignon y Passeron, 1991; Canclini, 2005). Incluso estos autores advierten cierto sesgo de las investigaciones *dominocéntricas* a la hora de analizar las culturas populares de los sectores más bajos del estrato social. Frente a esto, la labor de los estudios culturales debe ser la de reintegrar e incluir a las clases dominadas en la esfera de la cultura. Dicha tarea implica pensar que “las culturas populares no están evidentemente definidas en un alerta perpetuo ante la legitimidad cultural, pero tampoco hay que suponerlas movilizadas día y noche en una alerta contestataria.” (Grignon y Passeron, 1991: 75) Así, el análisis de las prácticas culturales y los gustos ya no se reducen a indicadores externos a ellas ni tampoco a meros reflejos y duplicaciones de mecanismos de exclusión. Al abandonar lo que los autores llaman *etnocentrismo de clase* el análisis sociológico se centra en el conjunto de prácticas por medio de las cuales los agentes se toman el trabajo de estilizar su vida y articular distintos aspectos y rituales con modelos que no provienen necesariamente de la cultura dominante, y que, en algunos casos tampoco emanan de la esfera de la legitimidad.

En Latinoamérica, Néstor García Canclini confirmó algunas de las proposiciones de las teorías bourdieanas en los estudios del público de los museos mexicanos, pero también dio cuenta de especificidades en donde se problematizó la premisa según la cual los museos son espacios frecuentados por la clase culta (1987). En efecto, según Canclini los enfoques de Bourdieu dejan afuera especificidades que suceden en cada campo; lo que significa, por ejemplo, que no se encuentran diferencias esenciales entre el campo artístico y el campo científico.

Paralelamente, recupera ciertas problemáticas en torno al acceso segmentado y desigual de las nuevas tecnologías y los espacios culturales (Canclini, 2005).

Al pensar e investigar las condiciones estructurales en las que coexisten los museos y el arte sostiene que “no existe una estructura de clase unificada y, mucho menos, una clase hegemónica en condiciones de imponer al sistema entero su propia matriz de significaciones [...]” (2005: 70). Sino que, antes que nada se trata de procesos hibridadores dados por la interacción de distintas otredades. Lo popular en sentido estricto adquiere valor no por su lugar de nacimiento, ni por la presencia o ausencia de signos folclóricos sino, antes que nada, por la utilización que los sectores populares hacen de ellos (1987). Al trabajar con los procesos de configuración de las diversidades, Canclini problematiza la *diferencia* en contextos neoliberales. La interculturalidad y la hibridez, entonces, aparecen como categorías claves para pensar los problemas culturales. Tanto los pueblos indígenas como otras disidencias conviven en territorios y espacios continuos, discontinuos y compartidos. Al decir del propio autor;

Si no nos situamos en una diferencia ontológica de los indígenas, sino en el campo dinámico y cambiante de sus avances políticos, de los intereses de Estados nacionales y empresas transnacionales por incorporar sus territorios a los mercados globalizados, y si también tenemos en cuenta la atención mundial que atraen varias luchas indígenas, se vuelve evidente la importancia de contar con leyes y políticas que garanticen el ejercicio de la diferencia en espacios urbanos [...] (Canclini, 2005: 55)

En otras palabras, se da un cruzamiento y una interpenetración de objetos y sistemas simbólicos que designan posiciones y acciones determinadas. En varios de sus trabajos García Canclini insiste en poner el foco en las manifestaciones artísticas y museales “[...] que trabajan de otro modo las relaciones sensibles e imaginarias de los hombres con otros hombres y con su medio.” (1987:199) Por ende, Canclini coincide con Bourdieu acerca de que el desarrollo moderno hizo posible la autonomización del campo artístico y de los signos estéticos en la vida cotidiana y que los sectores altos hallan en la apropiación privilegiada de esos signos un modo de legitimación de su hegemonía. Pero, también afirma que no debe desconocerse que en las culturas populares existen manifestaciones artísticas propias que no están regidas por el pragmatismo de distinción y la acumulación capitalista (2005; 1988) En sus últimos trabajos Canclini también trabaja acerca de las nuevas formas de desigualdad en los contextos contemporáneos. Debido a las innovaciones tecnológicas y la instauración de la impronta neoliberal en

prácticamente todo el globo el autor plantea que se da una modificación en el sentido de lo diferente y lo desigual. La sociedad pensada como red implica, ahora, que “los incluidos son quienes están conectados, y sus otros son los excluidos, quienes ven rotos sus vínculos al quedarse sin trabajo, sin casa, sin conexión. Estar marginado es estar desconectado [...]” (2005: 73) Al mismo tiempo, Canclini insiste en que el acceso cada vez más intensivo y veloz a las redes engendran nuevas formas de explotación. Estas proposiciones que hasta cierto punto parecen ser desoladoras son interpretadas por el autor como puntos de partida para pensar la cultura como problemática política. Ampliar los derechos culturales implica la implementación de políticas interseccionales que comuniquen a los diferentes, corrijan las desigualdades y conecten a las sociedades con la información (2005).

Por otra parte, en nuestro país, Ana Longoni abordó las problemáticas museales al mismo tiempo que realizó un profundo estudio acerca de las vanguardias argentinas y las implicancias políticas del arte. Si para Bourdieu las vanguardias acentuaron la autonomía del campo artístico, el anti-institucionalismo y el alejamiento de los sectores populares de la práctica artística; para otros autores este no fue el caso para Latinoamérica. Esta particularidad es bien señalada por Ana Longoni cuando problematiza la definición anti-institucionalista de *vanguardia* esbozada por Peter Bürger. “Asumir a pie de juntillas esa definición llevaría a la conclusión de que en Argentina –y en América Latina- no existieron nunca “auténticas” vanguardias, en la medida en que muchos de los movimientos vanguardistas no sólo no se enfrentaron a las instituciones, sino que las impulsaron e incluso, fueron activos partícipes de su creación.” (Longoni, 2019: 64) Al mismo tiempo, la autora agrega que en nuestro país muchas de las propuestas artísticas de los 60 y 70 se consignaron alrededor de idearios socialistas y revolucionarios que interpelaban tanto a las clases obreras como a los sectores medios (2007; 2009).

Para Longoni, la expansión del arte experimental más allá de sus delimitaciones y la incorporación de nuevos procedimientos y materiales para lograrlo supuso una práctica estética ligada a programas políticos concretos que apostaban a una transformación radical de las condiciones de existencia (2007). Las instituciones culturales, a diferencia de lo argumentado por Bourdieu y Burger, también formaron y forman parte de estos procesos de interpelación política. Si bien durante finales de los 60 y los 70 hubo ciertas rupturas con el institucionalismo por

parte de varios artistas al poco tiempo se da un retorno a esos espacios. La autora sostiene que “los ámbitos convencionales de exhibición del arte son, entonces, reconocidos como espacios legítimos para intervenir, lugares a ocupar, en el afán de generar mayor repercusión a denuncias políticas ante la creciente represión, la tortura, las detenciones y las masacres políticas que acontecían en esos años” (Longoni, 2019: 63) De esta manera, es fundamental recuperar estas problemáticas para pensar las musealidades contemporáneas. Trayendo al análisis tres casos de museos críticos (El Museo del Puerto de Ingeniero White, El Museo Salinas y El Museo Travesti del Perú) que conjugan poética/política, historia, memoria e intervención sobre el presente a través de estrategias incómodas. De esta manera, la autora plantea que se trazan otras formas de musealidad que “[...] incitan potentes ejercicios colectivos y alternativos de (otra) ciudadanía.” (2019: 74)

En consecuencia, estos paradigmas pos-bourdianos permiten análisis culturales que resaltan las tensiones del juego con la identidad social situando en segundo plano los indicios exteriores a las estructuras de clase (1991). Entonces, el museo se configura como un espacio que disputa sentidos hegemónicos. Los análisis provenientes de estas propuestas ponen el foco en las especificidades propias que se dan en el espacio del museo antes que trasladar problemáticas económicas y de clase al estudio de los objetos culturales. Lo político y lo social no son dejados de lado, todo lo contrario, aparecen ahora como dimensiones que tensionan con procedimientos que no responden necesariamente a una dinámica clasista como la podría pensar el marxismo más ortodoxo (1991). Las apropiaciones del espacio, las definiciones y redefiniciones constantes de los visitantes y los propios trabajadores del museo así como también los sentidos que se le atribuyen a este comienzan a formar una parte crucial de las investigaciones museales (Grignon y Passeron, 1991; Canclini, 2005).

Zonas de contacto

Otras vertientes de la sociología y los estudios visuales se encargaron de pensar a los espacios museales desde otras categorías analíticas y marcos teóricos en donde su definición y delimitación se convirtieron en la problemática principal. En

este sentido, James Clifford (1997) se encargó de teorizar e investigar acerca de los museos y su impacto en las comunidades en las que se inserta. Según este autor, los museos operan como *zonas de contacto*, es decir, como una especie de vehículo espacial que acerca o conecta sujetos que hasta ese momento se encontraban separados geográfica e históricamente. De esta manera, interactúan entre sí estableciendo relaciones que en muchas ocasiones son desiguales y conflictivas. En palabras del autor, la categoría *zona de contacto* refiere a las intersecciones y copresencias espaciales de sujetos previamente separados por fronteras geográficas e históricas. Esta perspectiva enfatiza en cómo lxs sujetxs se constituyen en y por sus relaciones con distintas otredades. De esta manera, a menudo se generan prácticas de interacción y entendimiento dentro de relaciones de poder asimétricas.

Los museos de ciencias también supieron tomar protagonismo en los estudios sociales. Desde los inicios de la sociología de la cultura puede rastrearse un interés por definir y problematizar las tensiones entre la naturaleza y la cultura, lo normal y lo patológico, los objetos y lxs sujetxs, etc. Para muchos análisis el museo sirvió como disparador para (re)pensar y (re)definir cuestiones epistemológicas.

En las últimas décadas, particularmente después de los años 1990 y 2000, los estudios sociológicos acerca de los museos adoptaron el paradigma de la Teoría del Actor Red (TAR). Uno de los aportes principales de estos trabajos fue el análisis sistemático de la relación que se da entre los actores no humanos y los actores humanos en el museo (Galindo Monteagudo, 2020). El autor protagonista de la TAR, Bruno Latour, realizó tanto investigaciones así como también experimentaciones y exhibiciones con y en los espacios museales. Para Latour, entonces, las exposiciones en los museos se definen como “[...] un conjunto artificial de objetos, instalaciones, personas y argumentos, que no podría razonablemente ser colocados en cualquier otro lugar. En una exposición las limitaciones habituales del tiempo, el espacio y el realismo se suspenden.” (Latour y Weibel, 2005: 94)

Kevin Hetherington estudió la interacción entre lxs sujetxs y objetos del museo en relación a distintos momentos de la historia del arte. Para este autor, tanto en las galerías de arte como en los museos, el principio de conservación y disposición de los objetos involucraron un arreglo y un ordenamiento de material heterogéneo. Para lograr esto, Hetherington sostiene que “[the] museums establish specific relations between viewing subjects and viewed objects. The museum has

always been a distinctly visual space but it would be wrong to assume that the museum has historically constituted a space for seeing that has remained unchanged.” (1999: 51) Entonces, según este autor, el museo puede ser comprendido como un espacio de exhibición que pretende controlar y ordenar los procesos y efectos de lo heterogéneo. Su trabajo se encarga de rastrear los modos en que los museos organizaron y procesaron esas heterogeneidades a lo largo de la historia (1999). Otras autoras y autores también realizaron valiosos aportes a los estudios de museos desde la TAR. Es el caso de Sharon Macdonald quien se encargó de analizar el papel de cada participante del museo y destacó cómo se da una ausencia de una definición precisa de lo que es el museo. De tal modo, la autora plantea que se generó un “multi-museo” que supuso la convivencia de varias definiciones de ese espacio entre los trabajadores del museo lo que ayudó a aportar formas más flexibles de trabajar los temas presentados en sus salas (Macdonald, 2002; Galindo Monteagudo, 2020). A su vez, las investigaciones que se enmarcan en este paradigma insisten en abordar los objetos de los museos, ya sean de ciencia o de arte, no como productos inertes sino como procesos que se reactualizan en una práctica social específica y son exhibidos, relatados y simbolizados a partir de prácticas curatoriales específicas (Waller, 2016; Galindo Monteagudo, 2020).

Cuando los museos ya eran concebidos por propios y extraños como instituciones relevantes del espacio urbano comenzó a surgir un fuerte interés en delimitarlos como problemas científicos. El museo debía tener una disciplina propia que de cuenta de sus particularidades y se desligue, al menos en parte, de las teorías y metodologías de las ciencias sociales. La museología surgiría para plantear nuevos interrogantes y nuevas herramientas para abordar un objeto de estudio que intersecta tanto a prácticas de vida cotidianas como a políticas de Estado.

Museología

Actualmente la disciplina museológica tiene un vasto repertorio de investigaciones y estudios acerca de las distintas problemáticas que refieren al

museo; desde la arquitectura hasta su público pasando por el contenido y la curaduría de las muestras; los artículos científicos abundan. Uno de los estudios paradigmáticos en este campo es el de Francisca Hernández Hernández acerca de la evolución del concepto de museo. En el mismo realiza un recorrido histórico desde las concepciones decimonónicas del museo como asilos póstumos, mausoleos o santuarios hasta objetos y lugares de investigación. Realizado a principios de los años 90 este estudio ya insinuaba la concepción del museo como medio de comunicación de masas. Con la caída del orden soviético y la instauración de la hegemonía neoliberal comienza a imperar un proceso de mercantilización de casi todas las esferas del espacio social (Castells, 2000; Deleuze, 2015). Hernández deja en claro que el museo no estuvo ajeno a estos procesos ya que “[...] se está pasando del carácter sagrado del museo a la concepción del museo-mercado que oferta productos culturales que son consumidos por el gran público y, como todo producto de mercado, debe renovarse constantemente.” (Hernández Hernández, 1992: 89)

Carla Pinochet y Pedro Guell realizan una esquematización de cómo los museos y la academia construyeron la figura del público. Mediante la construcción de tipos ideales se centraron en delimitar tres modelos paradigmáticos mediante los cuales se definieron a los espectadores. Por un lado, aparecen los públicos como educandos que suponía un proceso de educación del gusto debido a una incompletitud ética de los ciudadanos y su carácter de receptor pasivo (2017). Hoy en día este tipo de políticas culturales se concentran “[...] en el acceso a la cultura por parte de los sectores menos favorecidos de la sociedad y en el control de la calidad ‘educativa’ de los bienes culturales ofrecidos” (2017: 153). El segundo modelo que proponen es el de los públicos como clientes o audiencia. En este, la lógica de la educación es reemplazada por la del consumismo y las propuestas culturales son entregadas a los visitantes ya no para habilitarlos a un ejercicio de sus derechos ciudadanos sino para responder a sus capacidades de demanda. Es decir, “los públicos son imaginados como sujetos que demandan y deben ser complacidos, de la misma forma que la oferta cultural debe constituir una experiencia generadora de utilidad para el visitante” (2017: 154). El tercer tipo ideal define a los públicos como interlocutores; es decir, esta concepción busca conciliar una relación de ida y vuelta entre los públicos y los productores del campo de la cultura.

De tal forma, se apela al carácter creativo y participativo de los públicos mientras que se constituye una conciencia explícita acerca de la capacidad de lxs espectadorxs para completar y dar sentido a las obras. En este punto, los procesos de transformación cultural que se dieron gracias a las tecnologías de la información contribuyeron a la visibilización de la agencia de los públicos (Pinochet y Guell, 2017; Canclini, 2004).

Si bien es la lógica de los públicos como interlocutores la que cobra importancia en los museos de arte contemporáneo; en la presente investigación puede rastrearse que la apelación a la educación es un pilar fundamental para los museos contemporáneos. Por eso, recuperar la categoría de público como educando tiene vital importancia. Por supuesto, como bien plantean lxs autores “estos modelos ideales pocas veces se presentan puros y aislados; en las iniciativas y políticas culturales específicas estas ópticas conviven, compiten y se complementan” (Pinochet y Guell, 2017: 153)

Estas discusiones también fueron recuperadas para pensar los museos argentinos. Es el caso de la investigación de Alejandra Panozzo Zenere, quien recorre distintas formas de pensar el museo. Según esta autora la tendencia que impera en la mayoría de los museos de occidente a finales del siglo XX inserta a los espacios museales como espectáculo. A partir de este diagnóstico, “[...] el museo de arte se asocia a una lógica del capitalismo según la cual las nuevas construcciones o el capital arquitectónico urbano se reutilizan para ser presentados como iconos culturales.” (2019: 49) Se construyen, entonces, como objetos de contemplación dentro de las ciudades que se presentan como industrias culturales del ocio y el consumo masivo. De esta forma, la investigadora expresa la tendencia que impera en los museos contemporáneos en donde la lógica contenido-conteniente se ve tensionada. Construidos como patrimonios arquitectónicos con valor artístico propio, los *museos-espectáculo*, como los denomina la autora, brindan una variedad de ofertas masivas que en muchas ocasiones están asociadas con la educación pero también con el ocio lo que habla de una interpelación a un público heterogéneo. Panozzo Zenere incluye al Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires (MAR) entre esa categoría museal (2019). La autora insiste en repensar el desafío de construir museos con un perfil más democrático, inclusivo y participativo.

Otros trabajos indagan acerca de las particularidades y características de los museos argentinos y su gestión. Es el caso de la investigación de D'Amelio la cual se enmarca también en la disciplina museológica y realiza una descripción minuciosa de estos espacios. El autor sostiene que los museos estatales argentinos dependen de distintas administraciones públicas: nacional, provincial y municipal. Para D'Amelio esta variable resulta fundamental a la hora de hablar de los museos ya que en la mayoría de los casos determina la calidad de la colección, el acceso a los recursos, su infraestructura y los mecanismos para su financiamiento (2008). Para el autor, “[...] nuestros museos se encuentran en una etapa de evolución a la espera de políticas públicas que impulsen su desarrollo, tanto a nivel profesional como museológico.” (D'Amelio, 2008: 179) Al situar su investigación en los museos de Rosario, D'Amelio visibiliza los conflictos y potencialidades de los distintos tipos de gestión pública en los museos desde una perspectiva museológica y arquitectónica (2008).

En paralelo, distintos museos trabajaron sobre la definición y conceptualización de sus propias instituciones. Entre las más relevantes de nuestro país puede mencionarse el trabajo realizado por el Museo José Hernández de Capital Federal. Desde el propio museo se intentó poner en relación las interpretaciones de visitantes con las obras artísticas expuestas (Cousillas, 1997). Así, y en línea con lo que señalan muchas de las investigaciones relevadas, se debaten cuestiones en torno a las diferentes definiciones del museo, su impacto urbanístico, la espectacularización y mercantilización del museo y la relación entre su contenido y su continente. El museo, entonces, abandona su condición de reservorio patrimonial para ser entendido como un espacio crítico sin fronteras fijas en donde los sujetos de identidades heterogéneas trazan distintas significaciones y experiencias. A su vez, se da cuenta de una reconceptualización de las funciones del museo como institución incorporada al desarrollo económico y cultural de la comunidad (Mantecón, 2005; Schmilchuk, 2012; Cousillas, 1997; Longoni; 2019).

Como pudo leerse esta disciplina toca varios puntos de inflexión en torno a los problemas del museo. No se detiene solamente en el relevamiento del público o en los modelos de gestión sino que también ponen el énfasis en los impactos urbanos y la relación entre el museo y el entretenimiento y el espectáculo. A su vez, en su interés por problematizar y definir su objeto de estudio, la museología puede ser un gran punto de partida para tensionar las definiciones de lo que es un museo y

lo que sucede en él. No obstante, muchos de los análisis parten de una perspectiva de gestión en donde hay un interés por cuantificar y definir estrategias a seguir antes que analizar de manera profunda y sistemática las relaciones de poder o las estructuras culturales que se ponen en juego en esos espacios. En los últimos años, tanto la museología como los estudios culturales en general ahondaron en las prácticas culturales y su relación con las nuevas tecnologías de la información. El próximo apartado intentará analizar cómo las NTICs cambiaron no solo el acceso y la interacción con el museo sino su estructura en sí.

Las nuevas tecnologías de la Información y el museo

Si bien el uso de tecnología electrónica y digital en museos y galerías puede rastrearse desde los años 50 y 60 fue durante las primeras décadas del nuevo siglo cuando los dispositivos tecnológicos y virtuales cobraron un gran protagonismo tanto en los museos y el arte como en la vida cotidiana (Alonso, 2005; Proctor, 2011). Según Manuel Castells, a finales de los 90 el poder de comunicación de Internet supuso un nuevo sistema tecnológico en donde la potencia informática se distribuye en una red comunicada construida en torno servidores (Castells, 2000). Estos argumentos constituyen uno de los puntos de partida teóricos y metodológicos para pensar los nuevos contextos de mediación tecnológica³.

Desde esta lógica, Nancy Proctor advierte que con el advenimiento de dichas tecnologías, que van desde recorridos multimedia, tours para teléfonos celulares por SMS, podcasts, hasta Twitter y visitas 360°; aparecen nuevas formas de alcanzar audiencias in situ y más allá (2011). No obstante, estas dinámicas digitales implementadas por muchos museos no contribuyeron a dislocar el paradigma contemplativo y de conservación patrimonial tradicionales. La autora plantea que las innovaciones informáticas por sí solas no quiebran con las tradiciones elitistas y

³ La aparición de estas tecnologías de ninguna manera fueron consecuencia de un hecho puntual sino que, antes que nada, se trató de un proceso de desarrollo que “[...] contribuyó a la formación de un entorno innovador en el que descubrimientos y aplicaciones interactuaban y eran puestos a prueba en un proceso recurrente de ensayo y error, de aprender haciendo; ese entorno requería (y sigue requiriendo a principios del siglo XXI, a pesar de la conexión on-line en red) la concentración espacial de centros de investigación, instituciones de educación superior, compañías tecnológicas avanzadas, una red de proveedores auxiliares de bienes y servicios y redes empresariales de capital de riesgo para financiar las empresas recién constituidas.” (Castells, 2000: 99)

restrictivas de los museos; sino que al mismo tiempo estandarizan la experiencia en esos espacios apelando a una audiencia antes que a subjetividades (2011). Al decir de Proctor “If the museum tour experience has not made many gains in popular opinion since 1952 despite all the innovations in mobile technology in the past 60 years, perhaps it’s the content, not the technology, that is the problem” (2011: 30).

Estos análisis condicen con los diagnósticos de Preciado (2015) acerca de la mercantilización y estandarización de la experiencia estética en los museos. Las tecnologías, desde estas lecturas, aparecen como elementos prostéticos que reproducen lógicas de mercado con el fin de espectacularizar la experiencia (Canclini, 2005; Proctor, 2011; Preciado, 2015). En efecto, las tecnologías de la información habían sido utilizadas para la gestión técnica de la cuantificación de los patrimonios y documentos para la creación de bases de datos. Estos procesos fueron bien estudiados por Carretero Pérez quien indaga acerca de las bases de datos museísticas creadas por programas informáticos (2005).

Otra de las investigaciones que se enlaza con estas problemáticas es la de Rocío Torres Falcón (2013) quien señala cómo la idea decimonónica del museo comienza a resquebrajarse y el protagonismo se traslada de los objetos hacia lxs espectadorxs y la interactividad. Los trabajos de esta autora recorren las transiciones de los museos hacia entidades interactivas integradas en un mercado cultural concreto. Debido al desarrollo de distintas prestaciones técnicas, los avances de internet y la proliferación de sub-productos portátiles; los museos

[...] tomarían las medidas pertinentes en el departamento de administración, ampliando su dotación económica desde el círculo de gerencia estatal y aumentando sus patrocinadores en mecenazgos particulares, mediante técnicas de *marketing* [...] [y] la presencia interdisciplinar -común a todas las áreas-, que suprime las limitaciones metodológicas y deja entrever otras perspectivas teóricas y prácticas [...] (Torres Falcón, 2013: 4).

La autora advierte la inserción de la lógica empresarial en las propuestas museales y a su vez resalta las experimentaciones de algunos museos con tecnología como forma de acceso e inmersión a las exposiciones de esos espacios. También, Torres Falcón recalca la importancia de los museos virtuales. Los mismos aparecen como “equivalentes digitales a sus sedes físicas, son una ventana informativa, medio de rutas virtuales, consigna de archivos electrónicos de la colección y descarga de material didáctico.” (2013: 5) De esta manera, este tipo de museos promueven el

desarrollo de los foros comunicativos y multiplican su presencia en espacios de escritura compartida y perfiles de redes sociales (2013).

Múltiples trabajos de las más diversas disciplinas recorren y analizan las características de los museos virtuales. Entre ellos, la investigación de Marcela Ristol indaga acerca de estas nuevas musealidades y el uso de las redes sociales en los museos⁴. La autora plantea que, en su gran mayoría, estos museos encuentran soportes en plataformas digitales vinculadas a Internet que funcionan como redes sociales (Instagram, Facebook, Twitter, You Tube, Spotify, etc.) pero también aparecen formas expositivas del tipo Web 2.0 (blogs, páginas web, foros de chats, wikis, etc.) (Ristol, 2015). Esta investigación remarca que la intervención en las redes sociales por parte de los museos posibilita un acercamiento de sus propuestas a los usuarios. Las webs 2.0 también aparecen como plataformas de gran importancia ya que, según la autora, permiten un diálogo entre múltiples emisores y receptores en un contacto inmediato (2015). En rigor, el uso de redes sociales por parte de las instituciones culturales constituye un recurso con altísimo potencial de desarrollo. [...] Gratuidad, ubicuidad, tiempo real, amigabilidad son las principales virtudes de estas herramientas cuya presencia permite dar a conocer productos y servicios esenciales de los museos sin costo alguno y con un gran espectro de alcance.(Ristol, 2015: 169)

Asimismo, pueden encontrarse distintas investigaciones y proyectos museales que se encargaron de poner en discusión las políticas digitales de los museos y las fronteras del mismo (Castilla, 2017). La experimentación, la exploración activa y la interacción comienzan a ser valores predominantes en los museos contemporáneos de todo el mundo. Estas dinámicas son recuperadas por el grupo Maloka quienes advierten los procesos didácticos y educativos en el museo mediante la apelación a las TIC 's. En estos espacios se dan procesos de producción de conocimiento en los cuales hay una participación activa de los educandos y se genera un diálogo con los actores involucrados (2018). De tal manera, “el museo de ciencias se convierte en un escenario de educomunicación que se inserta en la escuela con una intencionalidad definida, la apropiación social de la ciencia y la tecnología en escenarios externos al museo.” (Grupo Maloka,

⁴ En Argentina, podemos mencionar el Museo de lo Cotidiano de la ciudad de La Plata; montado exclusivamente en la plataforma Facebook (Regil Vargas, 2006; Ristol, 2015)

2018: 186). De tal manera, estos recorridos dan cuenta de cómo las TIC's se vinculan al arte siendo en muchas ocasiones el soporte de las obras, pero también de su configuración como sistema de distribución, exhibición y comunicación con el público (Regil Vargas, 2006; Alonso, 2005).

En el contexto actual de pandemia por Covid-19 las medidas sanitarias confinaron todas las producciones artísticas y museales al espacio virtual. Los autores Ana Laura Brizzi y Jorge Fruniz exploran algunas de las nuevas formas de comunicación e interacción que adoptaron los museos durante los períodos de cuarentena por Covid-19. Señalan que, tanto museos como las instituciones culturales, reorganizan sus agendas y se focalizan en las tareas de comunicación e interacción con su público (Brizzi y Fruniz, 2020). En simultáneo, insisten en el papel protagónico de las dinámicas educativas que se dan en estos espacios. Ambos autores proponen pensar políticas educativas museales que contribuyan a “[...] generar una rutina diaria como marco de contención, que brindan la posibilidad de volver a pautar y armar una cotidianeidad, reduciendo en nosotros la sensación de riesgo y disminuyendo la ansiedad” (Brizzi y Fruniz, 2020: 7). Este nuevo contexto en conjunto con la proliferación de tecnologías digitales supone una predominancia de lo audiovisual y virtual como construcción estética protagónica. Lo cual hace que muchos de los enfoques implementados en las mencionadas investigaciones se vuelvan altamente relevantes para indagar acerca de las mediaciones tecnológicas del museo MAR. En lo que confiere al análisis del museo en sí la investigación de Andrea Germinario representa un antecedente fundamental para profundizar en las características y singularidades que presenta este espacio. La misma se centró en el proceso de planificación estratégica para la revitalización de la zona norte de la ciudad que supuso la construcción del MAR (2019). De esta manera, analizó los efectos y el impacto del museo como punto de encuentro y socialización. Este trabajo dialoga directamente con la museología pero también supo contemplar dimensiones que refieren a la arquitectura y el urbanismo para describir el impacto del museo en la ciudad y los barrios aledaños. Desde el análisis de las dinámicas inmobiliarias hasta la interpretación de las percepciones y creencias de las/los trabajadoras/es del museo, Germinario expone las lógicas específicas que operan en la producción del MAR. En efecto, para esta autora, “un museo proyectado sin colección propia y con varios sitios de esparcimiento, propone repensar la definición

de museo, de patrimonio y de los alcances y funciones museográficas de la institución” (Germinario, 2020: 85)

Los estudios mencionados más arriba se transformaron rápidamente en referencias claves a la hora de pensar las problemáticas culturales, en general, y el museo en particular. El paradigma dominante sigue siendo el corpus teórico y metodológico construido por Pierre Bourdieu; y es indefectiblemente la principal referencia para comenzar a hablar del tema. En los últimos años una gran cantidad de trabajos retomaron y se apropiaron de estas ideas canónicas para (re) pensar estos problemas en la actualidad. Tanto las propuestas de la TAR, como las recuperaciones de autoras como Hooper Greenhill reconfiguran el marco de análisis posibles de la cultura y el arte. Estos nuevos (y viejos) paradigmas abandonan, hasta cierto punto, los análisis centrados en los mecanismos de reproducción y distinción así como también las lecturas elitistas y mercantilistas del marxismo ortodoxo. Al contrario, proponen un abordaje que profundice las especificidades propias y situadas de los problemas culturales desde técnicas y metodologías cualitativas que apelen a la subjetividad y la experiencia de lxs sujetxs; las formas de definición del museo y su público; los modos de exhibición y curaduría; así como también al museo como espacio producido por interacciones contactos heterogéneos (Benzecry, 2012; Longoni, 2019; Grignon y Passeron, 1991; Cousillas, 1997; Clifford, 1997).

Intersecciones Teóricas

A lo largo de su historia el espacio del museo ha sabido tener y cumplir distintos roles y tareas ya sea la conservación de patrimonio, la educación de la ciudadanía o la investigación y la difusión de exposiciones y actividades. Según el Consejo Internacional de Museos (ICOM) “Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.” (ICOM, 2007) Esta definición logra contener muchas de las aristas tradicionales de los museos decimonónicos; es decir la de conservación, la de

exposición, e incluso funciones pedagógicas y de investigación. Sin embargo, resulta demasiado amplia y deja de lado las especificidades propias de los museos como espacios de interacción y producción culturales. Precisamente, el ICOM no hace referencia a la categoría de *cultura* en su definición. En esta línea, abordar la problemática del museo a partir de una perspectiva proveniente de la Sociología Cultural implica trazar las distintas significaciones, usos, apropiaciones e impugnaciones que se generan desde esta institución (Alexander, 2000). Más que un reservorio patrimonial se trata de un espacio *social y político* en donde convergen no solamente la contemplación estética o el agrupamiento recreativo sino también múltiples formas de activismo político (Clifford, 1997). La potencialidad política del espacio museal reside, entonces, en su capacidad por generar interacciones conflictivas; es decir, que rompan con el orden sensible establecido (Ranciere, 2019; Clifford, 1997). A su vez, al retomar los planteos de Hooper-Greenhill es indispensable pensar al museo no solamente como espacio de contemplación sino como una forma posible de interacción pedagógica no formal en donde coexisten relaciones de poder con formas colectivas de re-pensar la comunidad (2004).

Desde esta clave de lectura puede entenderse a las distintas propuestas museales como operaciones de orientación de la percepción estética y acción de los agentes involucrados en ese juego. No se trata de un control y disciplinamiento total de los cuerpos; ni tampoco de una homogeneización de la maneras de mirar y disponerse sobre una obra; sino de interpelar estos modos de acción.

La selección de los objetos que son dados a ver, el modo en que se exhiben y el vínculo que estos establecen con el espacio expositivo constituyen decisiones en torno a lo sensible que la institución museística siempre establece (de forma más o menos consciente según el caso). Estas decisiones dialogan y construyen con el eventual visitante una forma singular de mirar el mundo.” (Fressoli, 2013: 238)

Bourdieu adelanta la suerte de magia que ocurre en ese espacio: el museo transforma todos los artefactos en él en objetos artísticos. Los museos de arte contemporáneo suelen apelar al arte plástico y audiovisual; en la mayoría de las ocasiones predomina un componente abstracto pero también se dan diálogos e interacciones con estéticas más tradicionales como pueden ser el impresionismo o el naturalismo (Bourdieu, 2012). Desde esta óptica, puede pensarse a las obras de

arte como signos en los cuales la función estética es predominante por sobre cualquier otra. Como es evidente, aquello que es percibido como artístico y estético varía según determinadas circunstancias y contextos sociales. De este modo, los objetos estéticos no pueden desligarse de la construcción de formas ideológicas dominantes del orden social moderno (Bourdieu, 2013; Mukarovsky, 2000; Eagleton, 2006). Sin embargo, muchas investigaciones “[...] pone[n] el acento en los modos en que los objetos y las interacciones con los objetos se prestan a los usos o hacen que los fanáticos puedan permitirse los usos” (Benzcry, 2012: 33) lo cual profundiza sobre ciertos aspectos que la perspectiva bourdiana muchas veces dejaba de lado.

La vivencia en el museo con las obras artísticas, las experiencias estéticas y subjetivas con el arte visual ya no se tratan solamente de un análisis semiótico de las obras sino también de las consecuencias sinestésicas que las mismas producen en sus interlocutores (Bal, 2003; Buck-Morss, 2015) ⁵. Por este mismo motivo, es fundamental desesencializar lo visual como bien señala Mieke Bal. Para esta autora la mirada se trata de un acto profundamente delimitado y cargado de afectos que interpreta y clasifica (2016). La visualidad no se circunscribe solamente a las imágenes sino que también es susceptible de ser aplicable a “[...] otras actividades basadas también en los sentidos, como escuchar, leer, saborear u oler. Esta impureza hace a tales actividades mutuamente permeables entre sí, por lo que los actos de escuchar y leer pueden también tener grados de visualidad.” (Bal, 2016: 17) Es decir, que lo visual se entrama como una práctica sinestésica que atraviesa a todo nuestro sensorium corporal.

Muchas de las instalaciones y propuestas de los museos de arte contemporáneo incluyen actividades que tensionan las relaciones sensoriales tradicionales que se dan entre lxs sujetxs y las obras de arte. Tocar, oler o escuchar se convierten así en formas de apropiación e interacción con las instalaciones

⁵ En este punto cabe reconocer los planteos de Susan Buck-Morss, quien recupera muchas de las ideas esbozadas más arriba. La autora construye la categoría estética no como una cualidad intrínseca de los objetos; y en esto coincide con Bourdieu, pero tampoco la vincula con una característica vinculada al arte, la belleza o la distinción; sino como una forma de conocimiento que se da a través del sensorium corporal (Buck-Morss, 2015). Así, la estética no se configura como una disciplina ni un atributo de diseño de los objetos y artefactos. Es decir que con lo que respecta a los fenómenos artísticos se trata más bien se trata de un régimen de identificación específica del arte (Ranciere, 2011). Lo artístico, entonces, es experimentado a través del sensorium estético corporizado.

artísticas. La impronta sinestésica de estas prácticas abduce a pensarlas en el marco de instalaciones artísticas. Según Claire Bishop las instalaciones “presuponen un espectador corporeizado con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista” (2006: 46). Ixs sujetxs se internan e involucran físicamente con las obras para experimentarlas e interpretarlas. Las instalaciones no son algo nuevo en el ámbito artístico pero han vuelto muy habituales en los museos de arte contemporáneo. En rigor, se trata de obras artísticas que no se contienen en sí mismas sino que son desmontadas y desplazadas de la condición de mera contemplación.

Al hablar de los museos el discurso arquitectónico suele hacer una escisión dicotómica. Por un lado, un museo puede abordarse desde su *continente*; es decir, las edificaciones mediante las cuales se delimita dicho espacio, estructuras que adquieren un valor estético y cultural dentro de una comunidad específica. Por otro lado, dentro del *continente* se encuentran distintas obras artísticas, objetos de exhibición, memorias históricas, testimonios, etc. Se trata del *contenido* del museo (Hernández, 1994). Aún así, en las últimas décadas hubo una reconfiguración de la definición de estos espacios que desdibujó las fronteras del museo e impugnaron la bifurcación *continente-contenido*. Precisamente,

[...] las edificaciones dejan de ser simples contenedores -esto es, de funcionar de un modo lo más neutro posible- para convertirse no sólo en obras sino también en el mensaje. En otras palabras, en ocasiones la arquitectura entra en diálogo con las colecciones y, más aún, se les impone.” (Panozzo Zenere, 2019: 48)

En rigor, el museo, pensado de esta manera, se constituye tanto desde su estructura formal como desde su concepción ontológica como un conjunto más o menos orgánico de procedimientos. Tanto el diseño arquitectónico del museo como la elaboración de sus definiciones y objetivos pueden ser analizados como formas de abordar lo político y lo social. Es decir, que estas implicancias no se agotan en las actividades y exhibiciones que puedan realizar o no las instituciones sino que las atraviesan en todas las etapas de su diseño⁶. Entonces, si bien desde la museología se logra construir un objeto de análisis determinado estos trabajos no intersectan

⁶ Cabe tener en cuenta el trabajo de Descola quien describe cómo la disposición y organización del espacio en el museo implica una cosmovisión determinada y una forma específica de narrar y entender lo natural y lo cultural (2011)

problemas en torno a ciertas estructuras de poder ni profundizan del todo en las implicancias de lo político. Esta lectura nos permite recuperar algunos posicionamientos de Donna Haraway. En sus trabajos se encarga de afrontar y trastocar ciertas dicotomías recurrentes en los estudios sociológicos y culturales. Haraway plantea que existe una relación cada vez más indivisible entre las nuevas tecnologías de la información y los museos. Así, los límites entre lo físico y lo no físico, lo virtual y lo presencial se desdibujan. Lo que vuelve necesario redefinir y repensar algunas de las separaciones ortodoxas de las ciencias sociales: distinciones entre naturaleza y cultura o lo orgánico y artificial se tornan insuficientes al momento de analizar el problema (Haraway, 2018).⁷

Se retrata así un espacio social configurado a través de redes, nuevas comunicaciones y máquinas ambiguas, híbridas y codificadas. En los museos latinoamericanos se dan procesos hibridadores que quiebran con las dicotomías de cultura popular y alta cultura y las prácticas de distinción propias de las culturas europeas. En los contextos actuales, se da una interacción entre distintas otredades que conviven y se enfrentan en territorios y espacios compartidos que transforman las relaciones de lo sensible (Canclini, 2005; Ranciere, 2019).

No solamente se da una relación cada vez más indivisible entre las nuevas tecnologías de la información y los museos; sino que también coexisten nuevos diseños de lo político que se trazan en prácticas museales determinadas. Es por eso que la distinción entre un mundo virtual y un mundo real se vuelve muy problemática a la hora de analizar las prácticas museales en la actualidad. En principio porque tanto sujetos como instituciones no separan de manera tajante sus prácticas *online* de las *offline*, justamente porque ninguno de estas esferas funciona y existe sin la presencia de la otra (Castells, 2000; Wincour, 2013)

Desde el enfoque propuesto nos resulta apropiado recuperar una noción foucaultiana de *dispositivo* para pensar los diferentes procesos que se ponen en juego en el museo. Se trata, entonces, de una serie de procedimientos que dirigen o

⁷ “La naturaleza y la cultura son redefinidas: la primera ya no puede ser un recurso dispuesto a ser apropiado e incorporado por la segunda. La relación para formar todos con partes, incluidas las relacionadas con la polaridad y con la dominación jerárquica, son primordiales en el mundo del cyborg.” (Haraway, 2018: 13) La figura del cyborg es recuperada por la autora como una consecuencia irreverente de las estructuras y sistemas de control patriarcales del capitalismo occidental. El cyborg opera y vive en una sociedad en donde los axiomas de las tecnologías de la información se encuentran en su etapa de mayor consolidación.

encauzan tipos de acción específicas en lxs sujetxs (Agamben, 2011; Foucault, 2012). La noción de dispositivo ha sido ampliamente desarrollada y discutida por distintas disciplinas de las ciencias sociales⁸. Giorgio Agamben recupera ciertas discusiones para intentar dar una definición de esta categoría analítica. Al retomar los planteos del autor italiano puede definirse como *dispositivo* a

[...] todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles [...]
(Agamben, 2011: 257)

Estas lógicas se profundizaron y extremaron en los años de pandemia por covid-19 en donde toda la parafernalia digital se puso al servicio de la interacción social cotidiana. Esto significó que muchas de las instituciones culturales dedicadas al arte incursionaran en prácticas de exhibición virtuales y digitales en donde lo audiovisual se convertía en la modalidad artística predominante. La mediación tecnológica en el arte adoptó formas diferentes ya que operaron de manera solapada el uso de las tecnologías digitales y las plataformas como difusión y como soporte. De este modo, muchas de las artes *auráticas* se encontraron exhibidas en soportes reproducibles⁹. Lo que vuelve fundamental el análisis de los dispositivos

⁸ Michel Foucault fue uno de los pensadores que utilizó la noción de dispositivo como categoría clave en sus formulaciones teóricas. Para Foucault, un dispositivo tiene como característica ser “[...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos.” (Foucault, 1994: 229) Por otra parte, Gilles Deleuze retoma varios postulados de Michel Foucault para pensar las sociedades de control. Para Deleuze los dispositivos ya no operan como tecnologías de disciplinamiento sino antes que nada como una serie disgregada y transformable que apela a la autorregulación de lxs sujetxs (Deleuze, 2006).

⁹ La relación entre el arte y la tecnología fue abordada por Walter Benjamin en su ensayo La Obra de Arte en la época de su reproducibilidad técnica. Estos escritos representan uno de los textos fundadores acerca del diálogo entre la tecnología y el arte. Para Benjamin, la irrupción del cine y la fotografía como formas artísticas reproducibles transformaron el comportamiento de las masas. Así, el desplazamiento de las artes auráticas (como la pintura) por poéticas reproducibles (como el cine) implica multiplicar sus reproducciones de manera que abarque a un público masivo. En este sentido, estas tecnologías permitirían a las masas transformar su percepción sensorial y dar cuenta de las condiciones sociales de la misma. Así, la industrialización y mercantilización del arte por parte del fascismo (en particular) y el capitalismo (en general), llevan a una estetización de la vida política en donde la “[...] autoenajenación ha alcanzado un grado tal que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden” (Benjamin, 2015: 67)

tecnológicos de interacción implementados por los museos en los últimos años (Ferrer, 2016).

La investigación de esta tesina se posiciona desde estas discusiones y categorías analíticas. Estos posicionamientos surgieron tanto de las lecturas de los principales antecedentes como de los continuos trabajos de campo *in situ* realizados en el museo. Las categorías mencionadas a lo largo de este capítulo se problematizan en la presente investigación no como definiciones cerradas sino prestando especial atención a las cualidades polisémicas de las mismas y su puesta en acto en el campo.

III

Historización de los museos en Argentina y genealogía de sus políticas tecnológicas

*“el arte en sí es un sistema complejo, tiene su historia, que es la historia de la humanidad.
Los artistas legaron no sólo sus obras sino una mirada a nuestra disposición.”*
Diana Aisenberg

A lo largo de este capítulo se reconstruirá una historia exploratoria acerca de los principales antecedentes que hicieron posible la creación de dispositivos tecnológicos de interacción en los museos de arte argentinos. Se pondrá énfasis en las prácticas artísticas que trastocaron los usos y apropiaciones de estas instituciones en relación con sus contextos históricos inmediatos. En rigor, se trata de una micro genealogía en dónde se buscó indagar qué tuvo que suceder para que en un mundo como el nuestro, en un país como el nuestro, existan esas cosas llamadas museos de arte contemporáneo.

Los inicios

En Latinoamérica, la construcción y consolidación de los museos se dio por un proceso diferente al de Europa¹⁰. Aquí, su instauración fue incentivada principalmente por coleccionistas privados y por los Estados Nacionales. Esto quiere

¹⁰ En la Europa absolutista los espacios de exhibición y conservación de obras artísticas u objetos culturales habían sido propiedad de la nobleza, el clero y algunos artistas. Recién a finales del siglo XVIII fue cuando el museo surgió como institución cultural definida. Por un lado como consecuencia de la instauración de los discursos del iluminismo lo cual devino en una estrecha relación entre los Estados Nacionales y la ciencia (Hernández, 1992)

decir que su génesis no estuvo ni las estructuras nobiliarias ni el clero colonial. En las primeras etapas del diseño de estas instituciones estuvo signado por la estrecha relación entre la ciencia (sobre todo las ciencias naturales) y el Estado. Particularmente en la Argentina, los museos como instituciones formales consolidadas no existieron como tales hasta las últimas décadas del siglo XIX. El principal antecedente fue el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, ideado en 1812 e inaugurado en 1826¹¹.

Una de las primeras políticas tecnológicas implementadas por los museos fue la de construir una exhibición que tuviera en cuenta la movilidad para montar y desmontar en distintas latitudes. Desde finales del siglo XIX estas instituciones comenzaron a prestar sus colecciones a otros establecimientos y ciudades. Surgieron así una serie de tecnologías logísticas que permitieron el montaje y desmontaje de colecciones artísticas para ser exhibidas en otras ciudades y países (Rocha y Maradino, 2017). En este sentido puede rastrearse la idea de un *museo móvil* desanclado a un espacio o arquitectura física fija. En Estados Unidos y Europa¹², este tipo de políticas tecnológicas primero surgieron como formas y soportes logísticos para transportar colecciones de un lugar a otro pero rápidamente se transformaron en *continentes* móviles.

Estas políticas tecnológicas coincidieron con los discursos higienistas y eugenésicos que circularon por aquellos años. Así, las instituciones culturales formaban parte del cuerpo estatal en función de órganos de educación moral y de disuasión política de las y los nuevos ciudadanos. Las distinciones entre *civilización* y *barbarie* catalizaron los contactos entre ciencia y Estado lo que llevó a los museos a la reproducción de esta dicotomía mediante la construcción exótica de los indígenas. Cabe destacar el rol de las instituciones pedagógicas como la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876), en la propagación de la práctica y la enseñanza

¹¹ “El edificio que alberga al museo, ubicado en el Parque Centenario, es uno de los pocos que fueron construidos especialmente para ese fin y se pueden ver numerosos detalles decorativos y ornamentales alusivos a la flora y fauna autóctona en su estructura. La colección es una de las más completas de América Latina, destacándose las salas temáticas de Paleontología, Geología, anfibios, reptiles y artrópodos, entre otras.” ([Museo Bernardino Rivadavia | Sitio oficial de turismo de la Ciudad de Buenos Aires](#))

¹² Por un lado EEUU que utilizaba los museos como políticas de higiene y profilaxis sanitaria y social (HARAWAY) la movilidad podía asegurar llegar a lugares y comunidades que no tenían acceso a esos discursos. En Europa las consecuencias de las guerras arrasaron con las arquitecturas museales lo cual llevó a la implementación de estas políticas.

artística. Este tipo de dispositivos educativos luego van a ser implementados también por los museos para fortalecer su rol como instituciones del saber.

Ya entrada la década del 40 y con las primeras presidencias de Perón la efervescencia artística en los salones y museos mermaron en comparación con la década anterior. Aun así, durante este periodo comenzaron a gestarse una serie de políticas y propuestas museales que partían de la premisa de abrir las fronteras del museo a otros públicos. Este fue el caso del Museo Provincial de Bellas Artes donde se implementó un programa “[...] de descentralización de las actividades, logrado a partir del traslado temporario de obras del acervo patrimonial para su exposición en distintas localidades, lo cual denominó: *La salida del Museo hacia el interior, en misión cultural y educativa.*” (De Antueno, Mac Donnell y Sánchez Pórfido, 2006: 7) En otras palabras, se trataron de propuestas de *desterritorialización* del museo que pueden ser leídas como dispositivos tecnológicos contruidos con el fin de interpelar y educar a las poblaciones alejadas de los centros culturales y políticos de los Estados-Nación.

La vanguardia

El surgimiento de los movimientos artísticos vanguardistas en Europa y Norteamérica significó un quiebre en el mundo del arte y la estética: tanto en lo que confiere a la *praxis* artística así como también a la práctica hermenéutica por parte de teóricos y críticos. En aquellas latitudes estas nuevas propuestas, que iban desde el *neo-dadaísmo*, el *pop-art* y el *expresionismo abstracto* hasta el *arte conceptual* y la *nueva figuración*, se caracterizaban por condensar una impronta antagónica frente a las formas de institucionalización del arte. Así, se trazaba una relación conflictiva entre la *praxis* artística y el museo como institución¹³. Sin embargo, en Latinoamérica y, particularmente, en Argentina, los movimientos de

¹³ Estas características son señaladas por Peter Bürger en su *Teoría de la Vanguardia*. Dicho autor plantea que los movimientos de vanguardia se caracterizan por dislocar “[...] ya no [...] las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa.” (2000: 62) Más adelante el autor agrega: “Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el status del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía.” (Bürger, 2000 : 62)

vanguardia operaron con una lógica distintivamente diferente a las de Europa y Estados Unidos.

Esta particularidad es bien señalada por Ana Longoni cuando problematiza la definición anti-institucionalista de vanguardia esbozada por Peter Bürger. “Asumir a pie de juntillas esa definición llevaría a la conclusión de que en Argentina –y en América Latina- no existieron nunca “auténticas” vanguardias, en la medida en que muchos de los movimientos vanguardistas no sólo no se enfrentaron a las instituciones, sino que las impulsaron e incluso, fueron activos partícipes de su creación.” (Longoni, 2019: 64) Precisamente, las corrientes artísticas de vanguardia argentinas se desplazaron del canon patrio propuesto por los museos y el Estado Nacional a principios de siglo pero incurrieron a otros tipos de institucionalización. En este periodo se impulsó la creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires que fue inaugurado en 1956.

A su vez, a comienzos de los años 60 aparecen formas de institucionalización alternativas a los museos que se consolidaron de manera exponencial como polos artísticos y culturales. Fue el caso del Instituto Di Tella fundado en julio de 1958. Durante las décadas de los 50 y 60 en conjunto con el surgimiento de estos nuevos movimientos artísticos comenzaron también a elaborarse propuestas que incursionaron en la utilización de aparatos mecánicos y electrónicos. Los mismos no solamente eran utilizados como soporte de las obras sino también como nuevas formas de interpelación al público. En este periodo,

Las referencias a la ciencia y la tecnología se incrementaron y persistieron luego de los años 50. Así, se dieron lugar diferentes corrientes artísticas “[...] que incluyen al arte cinético, el video arte, y algunas incursiones en el cine expandido. Dispositivos mecánicos y electrónicos, luces, máquinas, nuevos materiales, proyecciones fotográficas y cinematográficas, sistemas de sonido, video y computadoras aparecieron con frecuencia en las obras y reflexiones de los jóvenes artistas, estimulados por un clima político favorable y un diálogo fluido con el circuito artístico internacional.” (Alonso, 2005: 1)

Como bien menciona Rodrigo Alonso la década de los sesenta “se caracteriza por una inusitada expansión de los medios de producción artística, que tiene su correlato en una amplia experimentación y en el desarrollo de formas híbridas.” (2005: 2) A su vez, crece la interacción entre movimientos artísticos

vanguardistas con los museos, galerías y distintas instituciones artísticas (Alonso 2005; Longoni, 2019). Efectivamente, de este diálogo surgieron propuestas que incorporaron las nuevas tecnologías cotidianas del momento, como la televisión, en espacios donde esa experiencia se desnaturalizaba¹⁴. Esta innovación artística supuso una nueva forma de interacción entre el espectador y los museos que a esa altura se encontraba en las antípodas de aquellas viejas premisas del discurso nacionalista de principios de siglo. En este contexto, el Instituto Di Tella cobró una especial relevancia para con la promoción y exhibición de las nuevas propuestas vanguardistas argentinas; así como también contribuyó a la educación y construcción de un público espectador para estas poéticas (Casco, 2009)¹⁵.

Hacia fines de los sesenta, surgieron ciertas posturas culturales y estéticas anti-institucionalistas que se combinaron con la censura y el rechazo a este tipo de prácticas por parte del Estado Burocrático-Autoritario presidido por Onganía. En este contexto, se comenzó a dilucidar un frente de artistas vanguardistas politizados provenientes en su mayoría de Buenos Aires y Rosario, que tensionaron las relaciones entre arte-museo/institución-espectador. En suma, la interacción que en esos años habían tenido estos nuevos movimientos artísticos vanguardistas con los museos, galerías y distintas instituciones artísticas contribuyó a generar propuestas que incorporaban las nuevas tecnologías cotidianas del momento en espacios donde esa experiencia mediática se desnaturalizaba (Alonso, 2005; Longoni, 2019). Esta innovación artística supuso una nueva forma de interacción entre el espectador y los museos e instituciones que a esta altura se encontraba en las antípodas de aquellas viejas premisas del discurso nacionalista de principios de siglo. De tal modo, luego de la década de los 60, la idea de la contemplación artística como

¹⁴ Uno de los hitos paradigmáticos en lo que confiere a este tipo de experimentaciones fue la obra *Simultaneidad en Simultaneidad* de Marta Minujin en el Instituto Di Tella (1966). El evento se trató de una serie de *happenings* que trascurrían de manera simultánea en distintas ciudades del mundo. En esa jornada, se invitó al Instituto Di Tella a varias personalidades que fueron fotografiadas, filmadas y entrevistadas a medida que ingresan a la sala. Se les dió una radio para que escuchen y se los ubicó frente a un televisor para que vean el desarrollo del evento. Once días más tarde, las mismas personas fueron convocadas al auditorio donde vieron las fotografías y films tomados el primer día proyectados sobre las paredes, escucharon sus entrevistas en los receptores radiales y en los altoparlantes del auditorio, y miraron un programa especial dedicado al evento en los televisores. Al mismo tiempo, se realizaron llamados telefónicos y se enviaron telegramas a espectadorxs para que observaran la grabación del evento transmitida por la televisión. (Alonso, 2002)

¹⁵ Precisamente, José Casco recorre algunas posturas acerca del funcionamiento del instituto durante la década de los 60. Para este autor, el Di Tella fue la “[...] institución que condensó ese proceso modernizador, cuya marca cultural era ‘lo nuevo’ y ‘lo joven’, [...] señalado de manera unánime como el lugar que albergó la renovación del mundo artístico de esos años.” (2009: 193)

signo de distinción comenzaba a resquebrajarse. El protagonismo, entonces, se trasladó hacia lxs espectadorxs y la interactividad (Masotta, 1967; Longoni, 2007; Torres Falcón, 2013; Kozak, 2011; Groys, 2014).

La provocación en la vía pública como forma de desestabilizar cualquier tipo de orden cotidiano; venía de la mano con pensar un arte como forma de asalto terrorista contra las estructuras burguesas de dominación. Este fue uno de los fundamentos ontológicos de las vanguardias en nuestro país. El caso paradigmático de un proyecto artístico fuertemente anti-institucionalista en nuestro país fue *Tucumán Arde*¹⁶. Así, el objetivo del proyecto era denunciar la crisis en Tucumán mediante el análisis de una serie de políticas públicas impulsadas por el gobierno de facto en 1966. En consecuencia, el proyecto también tenía la intención de dirigirse a un público más amplio que el del círculo artístico. Se trató antes que nada de utilizar el arte para hacer política; es decir como herramienta revolucionaria para trastocar las condiciones de existencia de lxs sujetxs.

El antecedente de *Tucumán Arde* marcó un antecedente clave para el espacio artístico en las décadas posteriores. Se destacó la abreviación de una cultura revolucionaria que se nutrió de distintas tradiciones ideológicas de izquierda. Las experiencias históricas y sociales del Cordobazo, los nuevos paradigmas de pensamiento y las tensiones políticas se cristalizaron en las artísticas que combinaban el arte con la militancia política. Las ideas de vanguardia y revolución, entonces, formaron parte tanto del ideario político como del artístico respectivamente (Longoni, 2007).

En un primer momento, estas obras insurrectas supusieron un corte abrupto con cualquier tipo de institucionalidad. *Happenings* en las calles, *performances* en las plazas, intervenciones urbanas a través de carteles, afiches o volantes, eran las prácticas más habituales en el ágora artística durante los años finales de los 60 y los primeros de los 70. Los Idearios revolucionarios involucraron no solamente a la clase obrera sino también a los sectores medios y de servicios. “De allí resulta un conglomerado de fuerzas políticas, sociales y culturales que es partícipe activo del

¹⁶ El proyecto agrupaba a varios artistas y académicos de manera que atravesaba tanto producciones artísticas así como también rigurosas investigaciones “[...] sobre las nefastas consecuencias de las medidas económicas implantadas como fruto de la aplicación de políticas neoliberales en América Latina” (MACBA, [1968] web) Tucumán Arde denunció el cierre de los molinos de azúcar y la crisis en la región que produjo la desintegración del gremialismo local y la emigración de los obreros a otras zonas (MACBA, [1968])

intenso proceso de protesta social y agitación política por el cual la sociedad argentina pareció entrar en un proceso de contestación generalizada.” (Longoni, 2007: 1). La radicalización política del arte era inminente.

Con la llegada de la dictadura cívico-militar en marzo de 1976 el espacio artístico sufrió grandes transformaciones debido a los mecanismos de persecución, represión y censura del régimen¹⁷. De tal modo, las prácticas artísticas recuperaron muchas de las improntas vanguardistas de los 60 y principios de los 70 trasladando el espacio a intervenir a la calle, las plazas y espacios públicos y operando de manera semi-clandestina. Muchos colectivos artísticos también fueron atravesados por el ideario revolucionario que promulgaban las agrupaciones políticas de izquierda y el peronismo en aquellos años. Antes que en el museo o en las instituciones tradicionales, las formas artísticas se propagaron a través de intervenciones efímeras y hasta cierto punto cifradas; es decir disfrazadas de prácticas inocuas e inofensivas. “Durante la dictadura, las acciones callejeras se realizaban ante transeúntes que probablemente nunca supieran que estaban ante una intervención artística; mientras que los montajes y las fiestas no eran abiertamente públicos, los difundían ‘de boca en boca’ y se accedía por invitación personal de algún conocido del grupo.” (La Rocca, 2016: 3)

Los lazos que se daban entre el museo, los artistas y el público se debilitaron debido a la inestabilidad política y el apartamiento de muchos intelectuales de las instituciones culturales. De todas maneras, esto no se dió enteramente por cuestiones relacionadas a la censura y la represión del gobierno de facto. La relación entre el Estado y los museos era prácticamente nula lo que significó por un lado una gran falta de financiamiento para estas instituciones pero al mismo tiempo una mayor permeabilidad a la hora de hacer exhibiciones y actividades (Castilla, 2017)¹⁸ En rigor, si en muchas ocasiones había ciertas tensiones con las

¹⁷ La llegada de Rafael Videla al gobierno también generó un proyecto sistematizado de políticas neoliberales. Precisamente, algunas de las primeras medidas económicas propuestas por Martínez de Hoz fueron el congelamiento de los salarios, eliminación del control de precios, eliminación de las paritarias, desconocimiento de los convenios colectivos de trabajo, reducción de aranceles a la exportación, reducción de las retenciones agropecuarias y devaluación, para disminuir la presión inflacionaria.

¹⁸ Américo Castilla sostiene: “La separación entre el Estado y los museos públicos era tal, que estos podían seguir haciendo exposiciones -con limitación de recursos y apelando al financiamiento privado- como si se tratara de una isla no alcanzada por la actividad de gobierno. Incluso, hubo artistas perseguidos por el régimen militar -que elaboró listas negras que los incluían- que participaron de exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes enviando sus obras desde el exterior del país.” (2017: 140)

instituciones oficiales, artísticas y culturales “[...] tras la opresión social sufrida en los años más brutales de las dictaduras en el sur, todos los espacios de visibilidad pasan a ser vistos [...] como espacios posibles para intervenir, denunciar tales atrocidades y construir la memoria de la represión para reclamar justicia.” (AA.VV, 2013: 159)

Varias de las formas de hacer arte que predominan hoy en día, como por ejemplo las exposiciones efímeras, los *happenings* y *performances* en la vía pública, las intervenciones urbanas, la experimentación con tecnologías electrónicas, la idea del cuerpo como soporte de lo artístico y el cruce del arte con lo político encuentran su génesis en este periodo. Colectivos artísticos y activistas también se sumaron a los reclamos utilizando el espacio público como escenario político clave (AA VV, 2013). Uno de los acontecimientos artísticos claves de este periodo de crisis del gobierno de facto fue *El Siluetazo*. El mismo se realizó en una marcha de resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983. Consistió en

la producción de siluetas de papel tamaño natural que, pegadas en los edificios céntricos de la ciudad, actuaron como intentos de representación de lo desaparecido y como un instrumento de denuncia y visibilización de los cuerpos ausentes de los torturados por la feroz maquinaria de exterminio puesta en marcha por el terrorismo de Estado. (Lucena, 2012: 37)

Se trató de un momento excepcional para la historia del arte argentino ya que la iniciativa artística coincidió con la demanda de un movimiento social y cobró existencia por el apoyo de la multitud (Longoni y Bruzzone, 2008).

Con la recuperación de la democracia la iniciativa artística siguió llevándose a cabo en la calle y espacios públicos al aire libre en el marco de festivales en donde predominaron los conciertos, recitales, *performances* y *happenings* (2017)¹⁹. En este auge de festivales y expresiones artísticas públicas los museos lejos estuvieron de ser protagonistas. Asediados por la falta de financiamiento durante el período de la dictadura las instituciones no estaban preparadas para contener o participar de las nuevas iniciativas artísticas.

¹⁹ Si bien la dictadura militar llegó a su fin en 1983, las políticas neoliberales sobrevivieron al retorno democrático; y a pesar de algunas iniciativas keynesianas del ministro radical Bernardo Grinspun, se reafirmaron y consolidaron junto con la restauración democrática (Pino Villar, 2016).

No obstante, durante el alfonsinismo las instituciones culturales públicas comenzaron a cobrar más relevancia para el Estado argentino no solo en cuestiones relacionadas al financiamiento sino también a la modernización y re adecuación organizacional de las mismas. La secretaria de Cultura de la Nación se basó en algunas propuestas de la UNESCO para actualizar los museos y sus funciones.²⁰ Durante este período también comenzó un proceso de capacitación y profesionalización del personal de los museos, sobre todo en aquellos de iniciativa privada²¹. Los talleres, capacitaciones y la actualización de las prácticas museales en general se dieron durante el alfonsinismo dentro de un contexto político y social bastante tenso. Ya para finales de los ochenta y con el fin de la presidencia de Raúl Alfonsín los proyectos de políticas públicas para los museos fueron abandonados por el estado. Así, el papel de las fundaciones y las iniciativas privadas comenzaban a cobrar cada vez más protagonismo (Pino Villar, 2016).

Entre la mercantilización y la disputa

La consolidación del neoliberalismo durante los años 90 de la mano del gobierno de Carlos Saúl Menem tuvo consecuencias directas sobre el círculo artístico y las instituciones museales de nuestro país. Las medidas políticas y económicas impulsadas por el menemismo tenían por objetivo la apertura de la explotación económica y financiera a capitales extranjeros mediante la privatización de empresas estatales²².

Si hasta finales de los años ochenta los museos eran de gestión y financiamiento estatal para la década de los 90 esta situación se va a revertir de manera abrupta. Las instituciones comenzaron a buscar financiamiento de otras entidades como empresas y/o fundaciones mientras también comenzaba a crecer la iniciativa privada. Durante estos años los museos adoptan una perspectiva mucho

²⁰ Cabe destacar, también, que el país fue sede de la XIV Conferencia de ICOM de 1986.

²¹ En 1985 se fundaría una organización sin fines de lucro que fue fundamental para el desarrollo de muchos artistas e instituciones culturales: La fundación Antorchas. No solamente se encargó de financiar distintos proyectos sino que también creó una serie de cursos, seminarios y capacitaciones sobre técnicas de exhibición, educación, guión y exposiciones temporarias.(Castilla, 2017)

²² Durante el menemato el país sufrió un aumento considerable en los índices de desocupación; a su vez la precarización y pauperización eran monedas corrientes en las modalidades de empleo existentes. A esto se le sumó un abandono de las políticas de seguridad social lo que profundizó de manera exponencial la desigualdad y la marginalidad de la población argentina (Panozzo Zenere, 2019).

más interactiva al poner el foco en las y los visitantes. Al mismo tiempo, surgen varios museos interactivos de ciencia y tecnología en donde empezó a predominar la experimentación, la exploración activa y la interacción (Maloka, 2018). También es el período en donde se gesta el concepto de Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC's). De tal modo, las mismas comenzaron a ser vinculadas al arte siendo en muchas ocasiones el soporte de las obras, pero también como sistema de distribución, exhibición y comunicación con su espectador. La arquitectura y el diseño ya juegan un papel protagónico en los museos interviniendo no solamente en lo que confiere a su continente sino también en las formas de exhibición y actividades del mismo. Asimismo, “lo estético -vinculado con el contenido- se funde con otras prácticas, servicios, actividades y propuestas consumibles, ofrecidas, principalmente, por el continente.” (Panozzo Zenere, 2019: 49). El desinterés del Estado en el diseño y la implementación de políticas culturales supuso la aparición de la figura del auspiciante. Se trataban, principalmente, de fundaciones sin fines de lucro pertenecientes a empresas o grupos empresariales²³ (Pino Villar, 2016).

Las galerías privadas también comenzaron a cobrar una relevancia mayor en el circuito artístico lo que supuso también la consolidación de un mercado de arte cada vez más dinámico. Precisamente, en 1991 se realiza por primera vez la feria de galerías de arte *ArteBA* en la ciudad de Buenos Aires. La misma contó con el auspicio de la Ciudad de Buenos Aires, el Centro Cultural Recoleta, grupos empresariales y galeristas particulares (2016). Rápidamente cobró una gran relevancia en el mercado del arte argentino latinoamericano que continúa en la actualidad. Tanto las ferias como las galerías fueron indicadores de los procesos sociales y políticos que atravesaron a nuestro país durante los noventa. La impronta neoliberal trajo consigo la consolidación de los valores empresariales a casi todas las esferas de la sociedad. La rentabilidad y la eficiencia eran el fundamento primordial a la hora de implementar cualquier tipo de políticas públicas. En efecto, “ante la creciente desinversión del Estado, los museos y salas de arte sostenidos por fundaciones empresariales fueron una instancia privilegiada de circulación artística” (Pino Villar, 2016: 412). Dicho contexto trajo consigo consecuencias

²³ A principios de los 90 se constituyen las fundaciones MAPFRE y Telefónica las cuales se encargaron de promocionar y auspiciar diversas actividades culturales. En ocasiones estos grupos empresariales utilizaron los auspicios para mejorar la imagen de sus negocios. Los procesos de privatización de empresas estatales, como es el caso de Telefónica con ENTEL, catalizaron estas modalidades de mecenazgo y auspicios (Pino Villar, 2016).

contradictorias. Por un lado, el desinterés y desfinanciamiento del Estado en la aplicación de políticas culturales llevó a los museos a buscar financiamiento de entidades privadas como empresas y fundaciones. Sin la presencia de estos agentes privados probablemente muchas de estas instituciones no hubiesen logrado subsistir (Castilla, 2017; Pino Villar, 2016). Sin embargo, la inserción de los grupos empresariales en el campo artístico no fue gratuita.

La postura que imperaba en los círculos corporativos mostraba un sesgo cuantitativista en donde primaba el uso racional de recursos para obtener el máximo de beneficios. De este modo, se buscó un impacto a través de la espectacularización de las muestras y exhibiciones al mismo tiempo que enfatizaron en consignar muestras de artistas consagrados y reconocidos. Además de un proceso de mercantilización del arte también se gestionaron políticas culturales direccionadas por los sectores más altos. Esto conllevó la imposición de una estética elitista, academicista y eurocentrista que dejaba de lado las manifestaciones culturales populares y la participación de sectores más desfavorecidos en museos, galerías y centros culturales (Pino Villar, 2016).

Las políticas neoliberales implementadas en los mandatos menemistas desembocaron en una crisis económica, política y social sin precedentes en nuestro país²⁴. En esta línea, las asambleas barriales se consolidaron como espacios de politización y debate en orden de resolver problemáticas puntuales que el ya debilitado estado dejaba de lado. La crisis supuso una conmoción social profunda y al mismo tiempo una nueva ola de respuestas artísticas a un panorama poco alentador (Castilla, 2017). En suma, las formas artísticas *underground* que durante el menemismo fueron invisibilizadas y desplazadas ahora tomaban los espacios públicos y culturales para expresar su desencanto. La crisis, entonces, implicó algunas formas alternativas de afrontar estas problemáticas basadas en las formaciones colectivas y la autogestión (Urtubey, 2013).

La presencia de la iniciativa privada en estas instituciones había llegado para quedarse. La figura del auspiciante y las fundaciones siguieron siendo claves para el

²⁴ “Las medidas de ajuste y los diversos salvatajes financieros implementados a lo largo de los casi dos años de gobierno de la Alianza no sólo no lograron revertir la situación, sino que -por el contrario- contribuyeron al colapso financiero y al agravamiento de la situación social que, junto a las dificultades político-institucionales que signaron a la coalición de gobierno [...], confluyeron en la renuncia del presidente y, finalmente, en el complejo haz de procesos que se conoce como ‘la crisis del 2001’.(Cané, 2018:3)

financiamiento y la gestión de recursos de los museos. Tal era así que en septiembre del 2001, meses antes de la catástrofe política y económica, se inaugura el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires de gestión privada. “El momento histórico en el que se inaugura el Malba coincide con una época clave en el surgimiento de los llamados museos del siglo XXI que toman como modelo al MOMA [...]” (Rosso, 2019: 4)

Categorías como las de *branding*, *marketing*, *audiencias* y *estrategias de desarrollo* se inmiscuyen en un espacio que hasta ese momento les era ajeno (Rosso, 2019). Del mismo modo, las primeras propuestas de los museos de este tipo se centraron en *formar* y *construir* a un público consumidor de arte contemporáneo a través de muestras itinerantes, colecciones propias y actividades como ciclos de cine, gift shops, visitas guiadas y conferencias en línea con los planteos de museos como el Guggenheim de Bilbao, el MoMa o el Centro Pompidou. A esto también se le sumó la apuesta de estos museos por ponderar a las tecnologías digitales como signos de modernización y vanguardia. En este sentido, se dió paulatinamente una proliferación de los museos de arte no solamente como atractivos turísticos sino también como polos identificables dentro de una trama globalizada (Preciado, 2019). Las sensibilidades del arte, entonces, comenzaron a convivir cada vez más con la racionalidad y eficiencia de la práctica empresarial. Paul B. Preciado sostiene que el museo aparece como una máquina semiótica atravesada por dinámicas financieras en donde se producen significados sin historia y un producto sensorial único que se inserta en un mercado cultural. Las muestras y exposiciones se gestionan a partir de la *big data* que convierte al museo en un espacio abstracto y privatizado. Al decir del autor;

Esta proliferación de obras de arte como signos identificables es parte del proceso general de abstracción y desmaterialización del valor en el capitalismo contemporáneo. En la esfera del museo barroco-financiero las obras no son consideradas por su capacidad para cuestionar los modos habituales de percibir y conocer, sino más bien por su intercambiabilidad sin fin. (Preciado, 2019: 147)

Los años subsiguientes a la crisis del 2001 iban a estar signados por una serie de políticas culturales en pos de desarrollar y mejorar museos y centros culturales públicos. Estos museos eran en su mayoría museos de arte inspirados en las tendencias que se mencionan en el párrafo anterior (Castilla, 2017). Sin

embargo, su principal diferencia radicaba en que ahora era el Estado, y ya no los capitales privados, quien comenzaba a inaugurar y gestionar museos. Aun así, las fundaciones y auspiciantes privados no desaparecieron pero coexistieron con el interés del Estado en implementar políticas públicas culturales²⁵. En efecto, se intentó torcer las tendencias elitistas y eurocentristas que predominaron en las décadas anteriores. Al mismo tiempo, el escenario artístico de la poscrisis estuvo signado por formas de organización colectiva y redes de artistas y activistas que catalizaron las formas de protesta y de rechazo en acciones creativas (Giunta, 2019)²⁶.

Los periodos de gobierno posteriores significaron una merma en la gestión proactiva del Estado con respecto a los museos e instituciones culturales. La gran mayoría de los museos públicos no modificaron sus estructuras como lo había hecho el MNBA ni pudieron modernizar sus objetivos. Las políticas implementadas durante la gestión de Cristina Fernández de Kirchner apuntaron a la federalización del acceso a las nuevas tecnologías de la información y la administración de medios audiovisuales (Zamorano, 2016). Sin embargo, también se impulsó la creación de distintos museos y centros culturales tales como El Museo del Bicentenario (2011), el Museo Sitio de Memoria ESMA (2015), El Centro Cultural Kirchner (2015), El Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires (2013) es inaugurado en este periodo por la gestión provincial de Daniel Scioli y Jorge Telerman. La iniciativa privada también supo crear nuevos espacios de exhibición para sus colecciones como el Museo Fortabat (2008), el Museo de Arte Contemporáneo de la Boca (2014), entre muchos otros.

La dinámica de los mismos siguió siendo la misma que imperaba en los centros de arte de Europa y América del Norte. Las tecnologías electrónicas ya aparecieron en galerías y museos como objetos y dispositivos cotidianos a la hora de percibir y hacer arte. Con la victoria de Mauricio Macri en las elecciones de 2015 las políticas culturales se enmarcaron en seguir las lógicas de la circulación del

²⁵ Nestor Kirchner designó como ministros de cultura a Torcuato Di Tella (2003-2005) y a José Nun (2005-2009)

²⁶ En este contexto surgen muchos colectivos artísticos fueron Argentina Arde, Arde Arte!, Grupo de Arte Callejero (GAC), entre muchos otros. Las acciones artísticas en relación a los derechos humanos también cobraron una gran relevancia con la presencia protagónica de la agrupación H.I.J.O.S (Brenna y Consani, 2012; Giunta, 2009; Batalla, 2021).

mercado. Al mismo tiempo, muchos de los museos estatales impulsaron prácticas de gestión ligadas a la administración de empresas. La departamentalización, los índices de eficiencia, el branding y racionalización de los recursos se convirtieron en los pilares de la cultura organizacional de los museos. Los programas implementados

se conciben bajo el paradigma del mecenazgo liberal, que apunta a promover el arte subvencionando bienales o a través de la acción de mecenazgo, ya sea desde el Estado o desde el sector privado. No se observa una organización de las actividades colectivas, las cuales suelen reducirse a la alta cultura sin fijar estrategias globales para resolver los problemas del desarrollo cultural. (Alonso, 2020: 41)

Artistas y trabajadores del arte continuaron exponiendo y realizando actividades en los museos pero atravesados por la precarización y flexibilización laboral, la exclusión y la discriminación sistemática hacia mujeres y disidencias. Colectivos y artistas se organizaron a partir del resentimiento y la desolación de las condiciones de vida del país. En efecto, durante este periodo surge el movimiento *Ni Una Menos* para la lucha contra los femicidios y la violencia de género, la campaña por la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo, y diversas manifestaciones sociales que tuvieron como protagonistas a mujeres y diversidades. En este marco, se trazó una relación entre estas luchas feministas y el arte argentino durante ese periodo. De tal manera, diversas agrupaciones y colectivos que se pararon entre la militancia y el arte produciendo prácticas transversales, interseccionales y autogestivas que pusieron el foco en la exclusión de las mujeres y las estructuras patriarcales de dominación que reprodujeron tanto en las vivencias cotidianas como en el campo artístico (Giunta, 2019).

En paralelo, durante la segunda década del nuevo siglo y con la irrupción de las nuevas tecnologías de la información el *arte digital* se convierte en una forma artística afianzada en el campo artístico actual. El *arte digital* se refiere a aquellas obras de arte que emplean casi exclusivamente herramientas digitales y/o código binario en los procesos de producción o presentación de las mismas²⁷. Se trata de un arte en desarrollo que, si bien en muchas ocasiones se caracteriza por ser

²⁷ Podemos traer a colación el *Proyecto Bola de Nieve* de Roberto Jacoby la cual es una base de datos online y una exhibición permanente que tiene el objetivo de documentar la situación actual del ámbito artístico argentino por parte de los propios artistas. Se trata de un sistema de curaduría autogestivo en donde cada persona mencionada en el proyecto es invitada a intervenir y a incorporar nombres nuevos. (Domenech, 2013)

inmaterial, depende de estructuras de software y hardware que les den existencia (Cuesta Valera, Valdez, Viñas, 2021). Este tipo de arte no solamente fue obturado por la trascendencia de las redes sociales y su impronta audiovisual sino que también se dió por la incipiente aparición de un mercado digital del arte otorgándole un valor económico como activo inmaterial (Cuesta Valera, Valdez, Viñas, 2021). De esta manera, se generaron distintas vías para legitimar y agregar plusvalor a este tipo de obras de arte pero con relativo éxito. No obstante, en los últimos años, y particularmente luego de los años de pandemia por Covid-19, comenzó a popularizarse un mecanismo criptográfico de certificación llamado Non Fungible Token (NFT). Básicamente se trata de certificados digitales que forman parte de una cadena de datos enlazados entre sí que contienen información del momento de su creación, el contenido y las transacciones realizadas²⁸. Los NFT aparecen como un dispositivo de certificación de la autenticidad de una obra de arte. Su rasgo no fungible denota la singularidad de la obra convirtiéndola, para el mercado artístico y criptográfico, en única e irrepetible. Usualmente este token suele estar asociado a un valor determinado en criptomonedas lo que conlleva la proliferación de prácticas financieras de especulación.

En conclusión, la mediación tecnológica estuvo presente en los museos desde sus primeras incursiones en latinoamérica. En sus inicios, estas mediaciones estuvieron en profunda relación con el rol educativo que asumió el museo. A finales del siglo XIX y principios del XX las primeras políticas tecnológicas implementadas por los museos fue la de construir exhibiciones itinerantes que tuvieran en cuenta la movilidad para montarlas y desmontarlas en distintas latitudes. Estas prácticas continúan vigentes en la actualidad; siendo las muestras itinerantes las formas de exhibición más comunes en los museos de arte contemporáneo y en aquellas instituciones que no poseen una colección propia como es el caso del MAR. Por otra parte, a partir de los años 60 muchos artistas y colectivos comenzaron a experimentar con el desarrollo de nuevas tecnologías electrónicas. En un contexto signado por las dictaduras militares los movimientos de vanguardia consignaron sus intervenciones en los espacios institucionales como los museos o el Instituto Di

²⁸“El NFT tiene la particularidad única de ser un elemento no fungible, es decir, que representa una cadena única de datos asociados a un ítem que no será intercambiable por otro ni tampoco divisible. En otras palabras, la certificación NFT se presenta como capaz de transformar las obras de arte digital, múltiples y difíciles de controlar, en productos rastreables y únicos.” (Cuesta Valera, Valdez, Viñas, 2021: 4)

Tella. Así, la experimentación artística de vanguardia como modo de activismo político se convirtieron en prácticas cada vez más frecuentes en los artistas y museos. Por último, la construcción de un incipiente mercado del arte, la aparición de formas artísticas digitales y el rol clave de agentes de capital privado aparecen como antecedentes constitutivos del museo como lo conocemos hoy.

IV

El Museo MAR: una descripción densa de un museo de arte contemporáneo público

“Si estamos atrapados en el lenguaje, escapar de esta prisión requiere poetas, una especie de enzima de restricción cultural que corte el código.”

Donna Haraway

El siguiente capítulo recorre los resultados obtenidos a partir del trabajo etnográfico y las entrevistas en profundidad en el museo. Se trata de un análisis de la descripción densa que tuvo lugar durante el período de la pandemia y pos-pandemia. Así, en los primeros apartados del capítulo se describen los contextos de surgimiento que derivaron en la construcción del Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata y una breve historización de las tres gestiones del MAR desde su inauguración hasta la actualidad. Por otra parte, se plasma un primer aporte exploratorio de los diálogos entre las propuestas artísticas del museo y lxs espectadorxs poniendo el foco en los contextos de producción del museo. El trabajo de campo realizado tanto en torno al espacio físico como al virtual supuso un análisis de las dimensiones espaciales y arquitectónicas del museo y sus propuestas digitales de sus plataformas.

Genealogías del espacio

La construcción de un museo de arte contemporáneo en la ciudad fue prevista en el marco del Plan Estratégico de Mar del Plata y Partido de General Pueyrredón diseñado entre los años 2002 y 2004 (Germinario, 2020)²⁹. Originalmente, su creación iba a ser constituida en la *Vieja Terminal de Ómnibus*. Sin embargo, ese espacio fue concedido para la creación de un shopping center y un pequeño espacio para actividades culturales. Actualmente, el *Paseo Aldrey* se consolidó como un centro de compras mientras que sus actividades artísticas y culturales son intermitentes y sin una planificación concreta (Germinario, 2020; Polleri, 2015).

Con la construcción del *shopping center*, el proyecto de construir un museo de arte contemporáneo quedó trunco. No obstante, el Plan Estratégico también contemplaba la reconversión urbana de *La canchita de los bomberos*. En efecto, este espacio fue designado para la construcción de viviendas del Plan PROCREAR. Sin embargo, hubo una gran reticencia de los vecinos para la construcción de las mismas (Canestraro, 2015). Para el año 2009, la Provincia de Buenos Aires creó el programa Bicentenario y Obra Pública Patrimonial de la Provincia. Este proyecto incluía la creación de un museo de arte contemporáneo provincial (Germinario, 2020). Al respecto, Andrea Germinario plantea que este proyecto apuntaba a que el museo se inserte en un plan de desarrollo urbano en el área norte de la ciudad de Mar del Plata. De esta manera, el espacio lindante a la canchita de los bomberos es cedido a la provincia y se lanza el concurso de licitación para proyectar el museo. El proyecto del estudio arquitectónico MONOBLOCK fue el ganador.

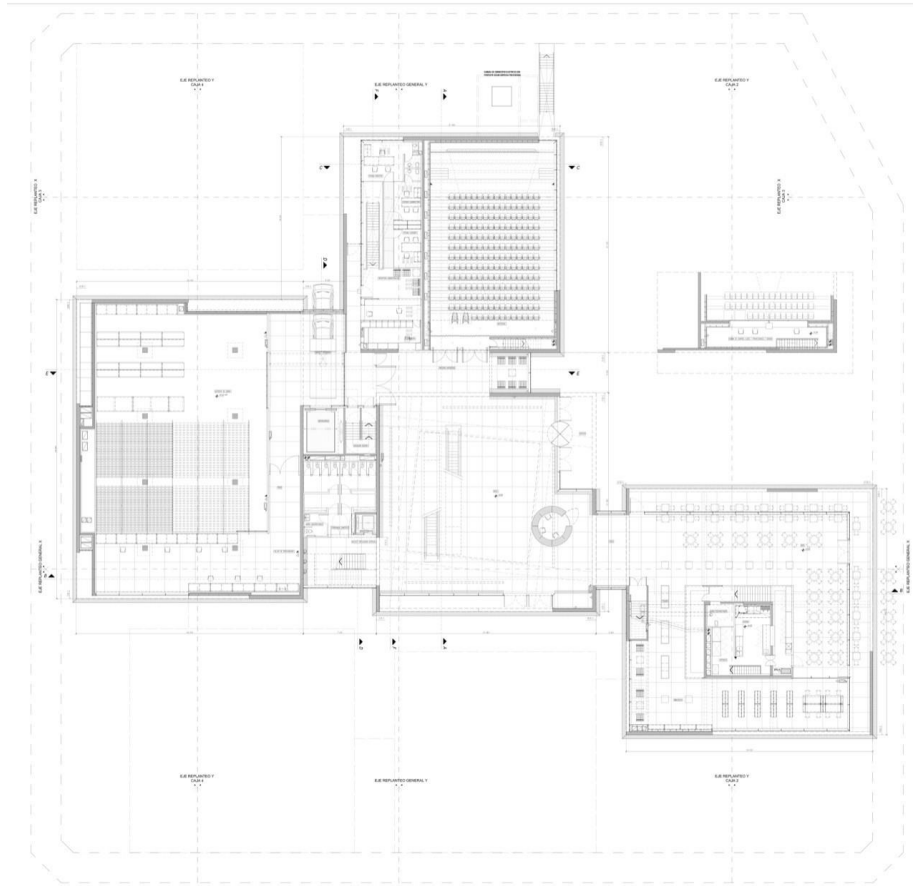
Dicho proyecto, no solamente suponía la construcción del museo sino que también implicaba una intervención urbana sobre los espacios aledaños y la creación de viviendas sociales en los terrenos lindantes. Si bien la construcción del museo se llevó a cabo; y fue finalmente inaugurado en el mes de diciembre de

²⁹ Como bien menciona Andrea Germinario: “En el contexto de la crisis del año 2001, por iniciativa privada, se conformó la Junta Promotora del Plan Estratégico para la ciudad, constituida mayoritariamente por la clase empresarial local. Entre los años 2002 y 2003 se llevaron a cabo varios encuentros y se lanzó el Concurso Nacional de Antecedentes, Propuesta y Oposición de las propuestas de gestión para el desarrollo del mismo. En 2004, con el equipo confirmado comenzó la puesta en marcha del Plan que consistió en la definición del diagnóstico y la formulación del plan de actuación.” (2020: 41)

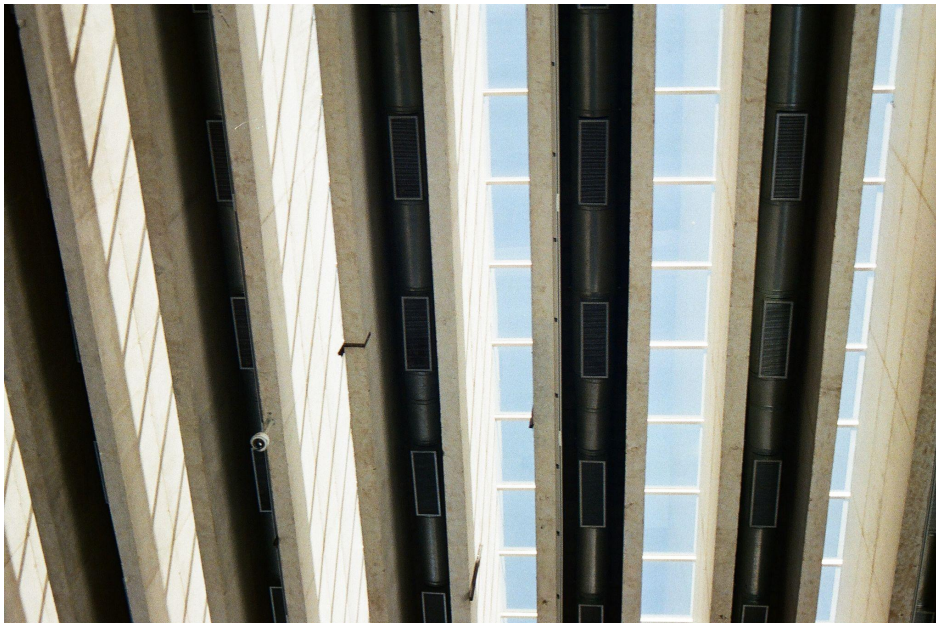
2013, la creación de viviendas y otras intervenciones del proyecto original de MONOBLOCK nunca se llevaron a cabo. Una de las razones fue la presión de las asociaciones vecinales del barrio Parque Luro quienes se posicionaban en contra de la creación de viviendas sociales.

La estructura del museo aparece como una edificación monumental con respecto a las construcciones residenciales del barrio. Precisamente, el museo “[...] resalta la expresión monolítica del hormigón visto ya que la búsqueda de los autores se focaliza en obtener una apariencia de ‘pieza bruta modelada’, casi como si hubiera surgido mediante la extracción de la materia de un bloque.” (Busnelli, 2013: 19) El protagonismo del hormigón armado como elemento predominante en todo el espacio museal dialoga con las tradiciones modernistas imperantes en la arquitectura. En esta línea, los arquitectos del estudio afirman lo siguiente:

se pensó un museo que pudiera albergar muchas muestras de arte de gran prestigio y en función de esto, se tomó la decisión de maximizar un ambiente de sala lo más espacioso, luminoso y flexible posible, con una riqueza espacial que permitiera imaginar este edificio como un referente claro en la actividad cultural de toda la ciudad y la región. (Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2021)



Corte constructivo Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires MAR (MONOBLOCK)



Iluminación cenital del Museo MAR (Fotografía Fotografía tomada durante la reapertura del museo en 2021)

Las tres salas de exhibición suelen funcionar con cierta alternancia a lo largo del año albergando las distintas muestras y exhibiciones itinerantes. Los meses de la temporada de verano, no obstante, las tres salas funcionan de manera simultánea durante todo el periodo. Por otra parte, la explanada del museo y su plaza seca es quizás uno de los espacios más convocantes del museo para los vecinos y jóvenes que lo utilizan y se lo apropian sin que necesariamente entren a ver las obras. Si bien el proyecto arquitectónico no fue completado en su totalidad en poco tiempo el museo se convirtió en un patrimonio valioso para la zona norte y la ciudad.

La gestión del museo

El MAR fue fundado en diciembre de 2013 en el marco de las políticas implementadas por el gobierno provincial de Daniel Scioli y el Instituto Cultura de la Provincia de Buenos Aires gestionado por Jorge Telerman. El museo en sí no tuvo un director sino que dependía del Instituto de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. Recién en 2015, con la gobernación de María Eugenia Vidal, se consolidó la figura de una directora. Desde 2013, una de las misiones del museo fue, y sigue lo sigue siendo actualmente, la reactivación cultural de la zona norte de la ciudad de Mar del Plata.

Los primeros meses de vida del museo estuvieron signados por un alto presupuesto destinado a las muestras y la comunicación. El 1 de diciembre de 2014 se inaugura la primera muestra del MAR: *El espíritu pop*. Según versa la página web del museo, se trató de “[...] la primera muestra de la historia del MAR. Monumental exposición dedicada a recrear el espíritu pop de los ´60, a través de 150 obras visualmente impactantes, de colores estridentes y una dosis justa entre alegría e irreverencia.” (Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2021) En palabras, de lxs propixs trabajadorxs los primeros meses de vida del museo, que coincidieron con la temporada de verano de la ciudad, tuvieron una efervescencia institucional muy alta.

“Nosotros cuando entramos en diciembre de 2013 entramos por una productora que convocó a gente, la mayoría de las personas que entramos ahí éramos un grupo muy grande 40 y pico 50 personas, el museo estaba abierto de 11 a 11 y esa primera temporada fue muy fiesta, digamos... fue muy divertida. Éramos muchas personas, todos los horarios

estaban organizados de manera que tuviésemos muchos descansos. A mi me tocaba estar en salas y algunas carpas y cada tanto mis compañeras que estaban en educación, que eran las guías, que eran dos, estaban un poco colapsadas y yo que era la que más información tenía y estaba más formada del resto les cubría o hacía alguna visita.” (Área Producción-Educación, 2021)

Este periodo inaugural del museo es recordado por lxs trabajadorxs como una época bastante convulsionada. El museo resultaba una novedad no solamente para los turistas que llegaron ese verano de 2013-2014 sino también para los propios marplatenses. La aparición de un museo de arte contemporáneo en la ciudad llamó la atención tanto del público formado como de vecinos y personas que desconocían lo que guardaba un museo de arte contemporáneo. Así, las primeras muestras e instalaciones vinculadas al arte-pop fueron apropiadas por lxs espectadorxs tanto desde la mirada curiosa y contemplativa como desde un involucramiento más corporal. “En la primera gestión que hubo obras, instalaciones, participativas, estaba la instalación de Marta Minujín la galería blanda de los colchones... Ahí empezaron a acercarse un público adolescente y joven a estar dentro de esa obra. Se rateaban de la escuela o tenían hora libre y venían.” (Área Educación, 2021) Estos primeros involucramientos sentaron los antecedentes para un contacto con el museo que trascendía la mera contemplación de objetos artísticos.

Sin embargo, para fines de Febrero de 2015 las personas de la productora y de la gobernación de la provincia dejaron el museo. Una de las trabajadoras del museo recuerda:

Para Febrero ya era parte del equipo de educación y estábamos planificando las actividades para el año. A mediados de Febrero se fueron todas las personas de gobernación y de la productora y... quedamos muy pocas personas en el museo.... Diciendo bueno, ¿Ahora qué hacemos? Y bueno, ahí fue que nos sentamos a charlar qué perfil le vamos a dar al área, cómo vamos a construir el área educación, qué es lo que queremos, y ahí empezamos a invitar instituciones. (Área Producción, 2021)

Con el triunfo de Juntos por el Cambio en la Nación y en la Provincia de Buenos Aires, en 2016 comenzó una nueva gestión en el museo. Así, aparece en el museo el rol de directora que fue ocupado por Micaela Saconi. Dicha gestión se

caracterizó por ordenar ciertas cuestiones burocráticas del museo enfocándose en la eficiencia, el uso racional de los recursos y la producción. A su vez, y en consonancia con el recorte administrativo del gobierno de Mauricio Macri, el presupuesto del museo bajó considerablemente en relación a la gestión anterior. Por otro lado, en cuanto al contenido expositivo y las actividades del museo, lxs entrevistadxs destacaron que no había mucha intervención sobre las áreas. Así, el museo siguió con una impronta de exhibiciones relacionadas con el arte contemporáneo y de vanguardia con una predominancia de muestras itinerantes. Se destacan, por ejemplo, las muestras *Argentina Lisérgica*, *Congreso de Tucumán: 200 años de arte Argentino*, *Movimiento Babasónicos*, entre otras.

La actual gestión, vigente desde el gobierno de Axel Kicillof en diciembre de 2019, se vió atravesada por la pandemia por Covid-19. La dirección del museo quedó a cargo de Daniel Besoytaorube. Durante prácticamente todo el 2020 el espacio físico del MAR se acopló al contexto epidemiológico que imperaba en las calles y barrios de la ciudad: la desolación. Los encuentros esporádicos de los jóvenes y vecinos en las explanadas del museo cesaron al igual que las visitas presenciales al edificio. En rigor, el museo abrió y se encargó de construir contenido a través de plataformas digitales. El contenido audiovisual tomó un gran protagonismo no solo como forma estética y artística predominante en las exposiciones, sino también en lo relativo a la comunicación y difusión de actividades sincrónicas y asincrónicas. A la aparición de distintos ciclos audiovisuales, como *Campana Acantilado*, *Pantalla Contemporánea*, *Jukebox* o *Misceláneas*, se le suman conversatorios mediante la plataforma Zoom, conferencias en vivo por Instagram TV y videos asincrónicos acerca de muestras exhibidas o eventos del museo en YouTube. A su vez, también se construyeron contenidos auditivos como podcasts y audioguías en Spotify completaron. En esta clave, la coyuntura epidemiológica atravesó al museo de manera directa siendo el mismo un canal de comunicación y concientización para el cuidado y la prevención del virus. Precisamente, desde que comenzó la campaña de vacunación de la provincia el espacio físico del MAR funcionó como vacunatorio. Ya en vísperas del año 2021, surgieron las primeras propuestas del museo de manera presencial medidas, siempre, por un protocolo de distanciamiento. Se trató de intervenciones y *happenings* al aire libre, con público reducido y realizadas en conjunto con artistas

locales y militantes políticas. En enero de 2021 el MAR vuelve a abrir sus puertas con dos muestras: *El orden y el accidente* y *Tres miradas sobre Mar del Plata: Annemarie Heinrich, Ataúlfo Pérez Aznar y Alberto Goldenstein*³⁰.

Lógicamente, las gestiones del museo desde su fundación hasta la actualidad se vieron atravesadas por las políticas e improntas de los distintos gobiernos. Su carácter de institución pública lo sitúa en una dinámica signada por un mayor grado de burocratización y verticalidad a la hora de la implementación de políticas culturales con respecto a las iniciativas privadas de esta índole. No obstante, las responsables de las áreas señalan que, a pesar de los distintos cambios de gestión a lo largo de la historia del museo, el MAR funcionó sin muchas coacciones partidarias o gubernamentales. Pero, recalcan la dinámica burocrática para la creación e implementación de las propuestas. Actividades, difusiones, exhibiciones, charlas, ciclos de cine, etc. todos deben ser aprobados y revisados previamente por la gestión de turno.

El MAR y las tendencias del capitalismo actual

El MAR, entonces, puede pensarse como una institución artística alineada con las tendencias museales que imperan desde los años 90. Estos museos, entre los que podemos mencionar al Guggenheim de Bilbao o el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói en Rio de Janeiro, se caracterizan por enfatizar no solamente el contenido expositivo sino que también se configura al *continente* como un objeto con valores estéticos y artísticos propios. Muchxs autores remarcan las problemáticas que traen consigo este tipo de museos en el hemisferio norte. Recordemos, por ejemplo, lo que Paul B. Preciado advierte acerca de la mercantilización de estos museos: máquinas semióticas atravesadas por lógicas financieras. Los mismos producen significados sin historia y un producto sensorial único que se inserta en un mercado cultural. Las muestras y exposiciones se gestionan a partir de la *big data* que convierte al museo en un espacio abstracto y

³⁰ “Cada una de las series –sostiene Duprat– retrata aspectos de la vida cotidiana en Mar del Plata aunque indefectiblemente, aún sin proponérselo, tienen como trasfondo momentos claves de la historia argentina: El turismo social impulsado por el primer peronismo en los años 40 y 50 y la visibilización de la clase trabajadora (Heinrich); el pasaje de la dictadura a la democracia en los años 80 (Pérez Aznar), y la crisis política y económica de 2001 (Goldenstein).” (Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2021)

privatizado. Sin embargo, no puede afirmarse que este sea el caso del MAR o de otros museos latinoamericanos.

Panozzo Zenere toma nota acerca de estas cuestiones y las traslada al espacio argentino. Los museos de arte contemporáneo adquieren singularidad por tensionar la diferencia contenido-continente del museo. Construidos como patrimonios arquitectónicos con valor artístico propio, los *museos-espectáculo*, como los denomina la autora, brindan una variedad de ofertas masivas que en muchas ocasiones están asociadas con la educación pero también con el ocio lo que habla de una interpelación a un público heterogéneo. Esta autora sitúa al MAR dentro de esta categoría. No obstante, la investigación en curso nos permite profundizar acerca las dinámicas sociales y estéticas que se dan en el museo como interacciones más complejas que las de audiencia-espectáculo tradicionales.

Las cuestiones teórico-metodológicas, en este punto, toman un aspecto central. Primero, porque al abordar al museo desde la perspectiva de la sociología de la cultura los puntos de partida requieren situar al problema histórica y espacialmente. Si desde la crítica arquitectónica y las ciencias de la comunicación puede homologarse al MAR con otros museos de arte contemporáneo de Europa o América; esta investigación, en conjunto con muchas otras realizadas en la región, profundizan acerca de las especificidades del museo y sus modos de interacción con el espacio y la comunidad. Precisamente, el MAR se caracteriza por ser un espacio de interacción en donde lxs espectadorxs, entendidos como sujetos atravesados por todo un marco cultural, social y político, ponen en tensión sus vivencias en la experiencia estética (Ranciere, 2011). Es decir, un espacio social y político en donde convergen no solamente la contemplación estética sino también formas de activismo y posicionamientos políticos que se identifican en las propuestas artísticas que se construyen a partir de distintos dispositivos que interpelan a sus espectadorxs desde la conjugación de lo artístico y lo político (Longoni, 2019; Ranciere, 2019).

Trabajar en el MAR

En línea con la tendencia organizacional empresarial que desde mediados del siglo XX el museo está delimitado por un organigrama departamentalizado en áreas. Las mismas responden a la gestión gubernamental de turno de la Provincia de Buenos Aires. Según la experiencia de lxs trabajadorxs del MAR puede plantearse que desde su inauguración hasta la actualidad las condiciones laborales estuvieron signadas por cierto grado de precariedad laboral.

Las trabajadoras y trabajadores del museo se encuentran regidos por la Ley Provincial N°12268 que estipula el régimen de las actividades artísticas y técnicas de la Provincia de Buenos Aires. En rigor, esta ley comprende “[...]las actividades artísticas, técnicas y complementarias de las mismas, que desarrollan los organismos específicos dependientes del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, a efectos de cumplir con la misión de difusión cultural que les compete.” (Ley Provincial 12268, 1999). La singularidad de esta ley radica en que contempla, y hasta cierto punto promueve, una modalidad de contratación precaria. Parte de la planta de trabajadores de sala y escenario, según la ley, son contratados de manera esporádica mientras. Los puestos de Director, por ejemplo, son denominados por esta Ley como sin estabilidad ya que, usualmente, su contrato dura lo mismo que la gestión gubernamental que lo designó. De modo que la legislación también estipula la modalidad de contratación temporaria. Se tratan de contratos por locación de servicios de personal reemplazante.

Desde su inauguración hasta la segunda gestión, la mayoría de lxs empleados del museo se encontraban dentro de este régimen precario de sala y escenario. En sus inicios el MAR funcionó con regímenes de contratación precarios y con la tercerización de algunas actividades. Ya en 2017, lxs trabajadorxs del museo recuerdan que varias personas pasaron a planta permanente pero varios empleados fueron precarizados aún más a partir de los contratos de ley de emergencia. Estas modalidades estuvieron en línea con la impronta de flexibilidad laboral que impulsaba por aquellos años el gobierno de Mauricio Macri y María Eugenia Vidal. En consonancia con este proceso los trabajadores y trabajadoras del museo comenzaron a afiliarse sindicalmente.

En esa gestión nos afiliamos a ATE. Primero fue delegado un compañero, después pasé a ser delegada yo. No me acuerdo en que año... 2017/2018. Y bueno a partir de ahí soy la delegada de ATE del museo y ahí nos fuimos afiliando muchos y la gestión de Micaela si bien nos pasó a planta permanente a muchas personas; también sedujo para que mucha

más gente se pasara a un sistema de contratación precario. O sea, gente que ya estaba precarizada le propusieron más precarización... Se llamaron los contratos de la ley de emergencia. Y esa gente no pasó a planta. (Área Producción, 2021)

En la actual gestión del MAR, por otra parte, se dió un proceso de estabilidad de las condiciones de trabajo de los empleados y empleadas. Según los delegados del museo para mediados del año 2021 no había ninguna persona contratada bajo el régimen de *sala y escenario*. A diferencia de la administración de Cambiemos, centrada en la gestión burocrática de los departamentos, se optó por la creación de nuevas áreas al mismo tiempo que se puso el foco en el contenido artístico de las actividades del museo. En este sentido, se consignaron distintas capacitaciones para el personal relacionadas con las propuestas pedagógicas del museo. En el plano laboral, sin embargo, durante el año 2021 el museo contó con un flujo de personal temporario proveniente de pasantías de la escuela de Artes Visuales Martín Malharro que operan bajo la lógica precaria de *sala y escenario* que describimos anteriormente.

Expectativas rituales e interacciones sinestésicas: obstáculos y potencialidades de la interpelación con lxs sujetxs

En los capítulos anteriores hemos mencionado y recorrido las tendencias museales de las últimas décadas. Las mismas refieren, a grosso modo, a un paulatino proceso tendiente hacia la focalización de la interacción con el público; y en algunos casos con la comunidad, antes que la conservación y preeminencia de los objetos artísticos recibidos. El MAR es producto de estas predisposiciones y al mismo tiempo se adscribe de manera explícita a las nuevas formas de interacción que se dan en los museos de arte contemporáneo.

Los usos que lxs espectadrxs hacen del Museo MAR muchas veces tienen que ver con formas puras de sociabilidad desprovistas de toda otra finalidad que el éxito de la comunicación y el juego social, antes que con métodos de resistencia o legitimación. En esta clave, cabe destacar una categoría analítica nativa que surgió de las entrevistas en profundidad y el trabajo etnográfico. Para lxs trabajadorxs del museo, el público del museo que acude en el invierno, es decir el público con cierto

tipo de formación específica en el marco del arte o la investigación, lo hace desde un lugar específico y con una *expectativa ritual* determinada. ¿A qué se refieren con expectativa ritual? Esta categoría remite a una tendencia de cierto público a trazar una experiencia con el museo más tradicional anclada en la contemplación de los objetos exhibidos. La misma se posiciona en contraposición a las prácticas museales que buscan deconstruir los tradicionalismos ligados a los fenómenos de distinción y elitismo (Bourdieu, 2013). Así, se da una hibridación entre la expectativa de cierto público acerca de lo que debe suceder en un museo y el intento por parte del MAR de revertir ese orden natural de las cosas. En palabras de lxs trabajadorxs del museo

La idea es problematizar; es crear interrogantes todo el tiempo. Vos pensá que el arte contemporáneo es un arte del hoy. Es un arte con una gran ambigüedad con una gran hibridación muy multidisciplinar. Entonces creo que ese arte genera más interrogantes que certezas. Desde el área lo que tratamos es generar interrogantes; no certezas. Y eso está buenísimo poder construirlo con el visitante. Tampoco debemos olvidarnos que el visitante viene con una expectativa ritual. Como una expectativa de decir: bueno yo voy al museo a que me enseñen a que me hagan una visita guiada, un poco enciclopédica. Entonces es difícil a veces deconstruir toda esa expectativa ritual que traen los visitantes. Entonces, bueno.. se trata de correrse de ese lugar de poder que te da estar frente a un grupo y tratar de ponerse al lado y construir de manera conjunta. Esa es la idea. (Área Educación/Extensión, 2020)

A partir de los relatos de lxs trabajadorxs del museo la interacción con el público durante los primeros años se dió de manera muy expositiva en donde se explicaban los contenidos y las exposiciones de una muestra determinada. Se trataban de las tradicionales visitas guiadas. Precisamente, este también era el modo en que el MAR denominaba a dichos recorridos. No obstante, desde el área de Educación sostienen que con el transcurso de los encuentros y las interacciones con lxs visitantes las experiencias y conocimientos que ellxs traían y ponían en juego adquirían un gran valor para el museo. Desde esta perspectiva, lxs trabajadorxs recuerdan:

Comenzamos a regirnos no tanto con un paradigma más tradicional de museo sino con un paradigma más emergente donde se habla del visitante como par y de una construcción conjunta del conocimiento. En donde prevalece fundamentalmente el diálogo

con el visitante. La idea es problematizar, es crear interrogantes todo el tiempo. (Área Educación, 2021)

Esta propuesta de poner en tensión las formas enciclopedistas a partir de las cuáles los sujetos se involucran con las obras de arte y con las instituciones culturales; como puede verse en los apartados anteriores, tiene una larga data en la historia del arte argentino. Recordemos que a diferencia de lo que pudo haber sucedido en Estados Unidos y Europa, las vanguardias artísticas en nuestro país estuvieron en diálogo y coexistencia permanente con las instituciones. En este sentido, la propuesta del museo para construir formas de problematización del sentido común entra en contacto directo con el planteo de las formas artísticas contemporáneas que recuperan esas tradiciones. De esta manera, desde el museo se busca reconstruir y debatir esas improntas en conjunto con el visitante. Precisamente, desde el área de Producción también insisten en que uno de los desafíos que asume el museo es el de abordar las problemáticas del arte contemporáneo de manera conjunta con el público general. Es decir, “Cómo hacer que, realmente, la gente adulta o las instituciones escolares conecten con el arte contemporáneo desde sus propias herramientas.” (Área Producción, 2021) Se configura así cierta predisposición por parte del MAR a generar una interacción didáctica.

Sin embargo, esta interacción no siempre se da de manera fluida ya que en muchas ocasiones el público espera ciertas estructuras y pautas del museo. A partir del trabajo etnográfico realizado en el museo y las entrevistas cabe recuperar una categoría nativa que surge de ese diálogo: *expectativa ritual*. Este concepto implica la predisposición de cierto público a trazar una experiencia con el museo más tradicional anclada en la contemplación de los objetos exhibidos. Esta expectativa suele ser traída por un público formado y, a la vez, habituado a frecuentar museos, galerías y centros culturales.

Aún así, si bien este lente analítico permite estudiar cómo se da la interacción del espectador formado con el museo; al mismo tiempo el público del MAR no puede definirse como una estructura uniforme. Sí, hay un público formado que responde a dicha expectativa ritual. Pero no es el único que predomina y ni tampoco el que más frecuenta el museo. En este sentido, el público del MAR es en gran medida heterogéneo. Lo que pudo rastrearse en las observaciones y en las entrevistas en profundidad es una variación estacional del público del museo. Dicha

lógica, que recuerda a las variaciones estacionales que Marcel Mauss identifica en las sociedades esquimales, configura por lo menos dos momentos del museo en referencia a su público. Por un lado, durante el periodo de ciclo lectivo, en las estaciones de otoño, invierno y primavera puede encontrarse un público con experiencia en la visita de museos e instituciones de estas características. Cuentan lxs trabajadorxs que este público se caracteriza por estar formados y habituados a interactuar con museos. Se trata en algunos casos de personas que provienen de la Ciudad de Buenos Aires, estudiantes y profesionales que responden a esta *expectativa ritual*. Esperan, en cierto sentido, una interacción con el museo más contemplativa de las obras expuestas. Este público se sitúa en el periodo del ciclo lectivo, los días de semana desde marzo a noviembre. Aparece, no obstante, cierto turismo residual; pero lo que se da con mayor frecuencia son grupos paseantes, vecinos; un público en su mayoría local. En estos periodos el museo está prácticamente vacío a excepción de las visitas de instituciones escolares y visitantes esporádicos. A su vez, también se da una utilización del museo por parte de los vecinos, familias y paseantes. Personas que se apropian de ese espacio como punto de reunión.

Por otra parte, las etapas estacionales de verano y de vacaciones de invierno son épocas de gran flujo turístico en la ciudad de Mar del Plata. Este aumento demográfico repercute directamente en el público del museo. Ya no se trata de un espectador formado o esporádico sino de un público mucho más heterogéneo y alejado, en algún punto, de los debates del arte contemporáneo. La impronta balnearia de la ciudad acerca un público que no frecuenta museos de arte contemporáneo o que provienen de lugares en donde no hay este tipo de instituciones. Con respecto a esta cuestión, una de las trabajadoras del MAR señala:

Es un fenómeno bastante extraño porque mucha gente va al museo todavía sin saber qué es. Mucha gente llega y... El lema de la primera gestión era 'Vení al MAR' ¿viste? Entonces, todavía incluso la gente viene buscando el museo de caracoles, el 'museo del mar'. La mayoría de las personas le dicen Museo del Mar incluso. Para la gente de La Plata, de gobernación, que se supone que tienen que estar al tanto de todo; le dicen Museo del Mar. (Área Producción, 2021)

Esta confusión por parte del público entre museo de arte y museo natural se da generalmente en la época estival. Se traza cierta ambigüedad en torno a la

definición del museo y su público. Ambivalencia, no obstante, que dialoga directamente con muchas propuestas del arte contemporáneo que tensionan las tradiciones museísticas y artísticas de dichos espacios. En este sentido, el MAR parecería pararse con un pie dentro de las tradiciones contemporáneas en donde podríamos ubicar al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) o al Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA); pero a su vez situado en un espacio que tensiona con dichas tradiciones apelando a “[...] una voz colectiva multidisciplinar, [que] trabaja para la facilitación de procesos creativos-didácticos conjuntamente con lxs visitantes, entendiendo a éstos como agentes de activa participación en la construcción de saberes, como partícipes y co-creadores de contenidos orientados a la búsqueda de experiencias significativas” (Web Área Educación MAR, 2022). Estas dicotomías sobre la definición del museo y su público se perciben también en las diferentes áreas. El Área de Comunicación, por ejemplo, apela a la construcción de una audiencia mediada por las plataformas digitales y las dinámicas publicitarias, mientras que el Área de Educación intenta comprender al museo como un espacio de interacción que recupera de algún modo las subjetividades de la comunidad a través de una construcción colectiva de conocimiento a través del arte contemporáneo. Estas miradas convergen y coexisten constantemente en el MAR; tanto en lo que respecta a su público como sus áreas institucionales. De modo tal que el museo no se construye como un espacio homogéneo; sino como un sitio en tensión constante.

Así, apropiado y (re)utilizado por vecinos y jóvenes el MAR actúa también como un espacio de ocio, recreación e interacción social. Se trata de un público autoconvocado que interactúa con la arquitectura del museo como lo haría en una plaza o un parque. Se trata de un público del museo que no ingresa a sus interiores para contemplar una muestra o participar en una actividad; sino que el MAR y sus explanadas de adoquines son el punto de encuentro para meriendas, charlas, grupos de amigos, familias y vecinos. En línea con lo planteado por Simmel acerca de las formas de socialización puede leerse a esta dinámica como un espacio en donde las relaciones sociales se transforman en formas puras de sociabilidad, desprovistas de toda otra finalidad que no sea el éxito de comunicarse (Simmel, 2015; Bourdieu, 2013). Por supuesto, estas formas de habitar el museo no se dan de manera tan lineal ni tan segmentada. Los visitantes adoptan diferentes

posiciones, se mezclan y usan el museo de una forma u otra sin ningún tipo de reparos. Estas apropiaciones tensionan tanto con las perspectivas académicas que ven en los museos espacios de conservación patrimonial y contemplación estética ligadas al “arte por el arte” (Bourideu, 2012; Debord, 1995). Por otro lado, también antagoniza con las posturas que le adjudican a estos espacios una capacidad inherente de contrarrestar las lógicas mercantilistas desiguales del capitalismo (Ranciere, 2011; Clifford, 1997). Las tensionan y pero no las quiebran porque las mencionadas dinámicas pueden darse en el museo pero no siempre y de la misma manera. Tampoco, como adelantamos, son las únicas formas que adquieren las acciones en ese espacio porque dentro del mismo museo conviven distintas formas de definirlo y habitarlo (Benzecry, 2012; Longoni, 2019). Justamente en este punto se vuelve imprescindible abordar este tipo de problemáticas desde un conocimiento situado; es decir, localizado espacial y temporalmente dentro de un marco cultural y geográfico determinado (Guber, 2005).

Muestras como “El espíritu Pop” o el ciclo “Silencio Dispositivo Sonoro” confieren un diálogo bastante directo con la definición planteada por Bishop acerca de la instalación. El caso de Dispositivo Sonoro representa una muestra presencial situada en la parte exterior del museo que se basa en una caja transparente en donde lxs espectadorxs pueden conectar sus auriculares y experimentar las obras a partir del soporte auditivo. En este sentido, las propuestas artísticas se manifiestan como instalaciones sinestésicas que corporizan al espectador interpelando sus sentidos. El involucramiento con la obra no pasa solamente por una cuestión interpretativa sino también por un adentramiento físico de la obra hacia los cuerpos. (Bishop, 2006). En simultáneo, la irrupción de las redes y las tecnologías de la información en los museos repercutió directamente la relación que trazaron lxs espectadorxs con las obras. Lxs asistentes también producen imágenes, fotografías, textos y videos a través de sus smartphones de las obras exhibidas o de las actividades del museo. No se da un uso de la técnica para la reproductibilidad de una obra sino de un procedimiento aurático diferente. En la actualidad, este tipo de autodocumentación se ha vuelto una práctica masiva dado que las distintas redes sociales “[...] le dan a las poblaciones globales la posibilidad de presentar sus fotos, videos y textos de un modo que no puede distinguirse de cualquier obra de arte post-conceptual.” (Groys, 2021) En consecuencia, la producción artística deja de ser

una actividad *autoral* para pasar a ser una práctica de la cultura de masas (Groys, 2021). Con la irrupción de la pandemia estas interacciones in situ tuvieron que cesar y trasladarse enteramente a los soportes virtuales. En el próximo apartado se indagará acerca del funcionamiento de esas dinámicas en las plataformas digitales utilizadas por el museo y en el contexto de la pandemia por Covid-19.

Desde su inauguración, el museo cuenta con página web y las redes sociales *Instagram, Facebook y Twitter*. En un principio su función principal había sido la de difusión de las actividades y exhibiciones que sucedían en el espacio físico del museo. En efecto, trabajadorxs del área del museo señalan que

Desde su apertura el MAR tiene perfiles en redes sociales a las cuales se le da un papel relevante. Incluso en la primera muestra de la historia del museo se realizaron videos convocando al público a que conozca el museo, por lo que su uso es total. Siendo un Museo de Arte Contemporáneo las plataformas digitales no pueden obviarse. La difusión de las actividades se realiza principalmente a través de estos medios, más allá de la relevancia que todavía tiene la prensa tradicional en radio, tv, diarios y revistas. (Área Comunicación, 2021)

En este sentido, en los primeros años del MAR la relación con las plataformas digitales predominó la función de difusión y comunicación de las actividades. La comunicación del museo funcionaba a partir de Instagram, Facebook, Twitter y la página web. Se mostraban las actividades a través de fotografías y posteos en los perfiles del museo. La interacción de los usuarios era baja, tanto en Instagram como en Facebook los comentarios y las reacciones no alcanzaban grandes números. Lo cual supone un alto contraste con lo que sucedía en el espacio físico del museo durante los primeros años. En sus primeras actividades el museo llegó a recibir aproximadamente 10 mil personas por día.



Captura de publicación de Instagram de @marmuseo de noviembre de 2014.

Cabe mencionar que el uso de estas redes sociales así como también su diseño cambiaron de forma pronunciada desde 2013 a la actualidad. Como puede advertirse en la imagen el diseño de las publicaciones se vieron atravesadas por la predominancia del color naranja de la gestión de Daniel Scioli. Esta característica no solamente habla de la singularidad de este museo con respecto a los demás museos de arte contemporáneo de latinoamérica y el mundo sino que también se corresponde con los relatos planteados por lxs trabajadorxs del MAR: una institución signada, desde sus comienzos, por las gestiones gubernamentales de la provincia. Ya en 2016 las publicaciones del museo comenzaban a tener mayor interacción.

Con las nuevas posibilidades para agregar contenido en formato video y la modalidad de *Historias* de Instagram; el diálogo con el museo en el plano virtual comenzaba a mutar. No solamente entran en juego las funciones de comunicación y difusión sino que también se generan acercamientos e interacciones con las obras exhibidas. Las trabajadoras y trabajadores del Área de Comunicación insisten en que el uso de las redes sociales se vuelve fundamental al tratarse de un museo de arte contemporáneo. En este sentido, lxs entrevistadas insisten en el cercano diálogo que los museos contemporáneos deben tener con las nuevas tecnologías de la información y las redes sociales. Tanto la publicación de contenido como la interacción de los usuarios con la plataforma comenzó a crecer en intensidad a

partir del año 2017 y a predominar la utilización de la plataforma Instagram como generadora de contenido del MAR³¹. Transmisiones en vivo, interacciones a través de comentarios, publicaciones de usuarios, se conjugan con las propuestas expositivas del museo físico como contenidos y experiencias singulares. Estas dinámicas terminaron de consolidarse en el año en que el Covid-19 dirigió las interacciones sociales a la virtualidad electrónica.

El tiempo en el que asoló la peste: El Museo de Arte Contemporáneo MAR durante el 2020

El 20 de marzo de 2020 el presidente Alberto Fernández decretó, a través de cadena nacional, la disposición de aislamiento social, preventivo y obligatorio (ASPO). En concreto, con la instauración del ASPO

[...] las personas deberán permanecer en sus residencias habituales o en la residencia en que se encuentren a las 00:00 horas del día 20 de marzo de 2020, momento de inicio de la medida dispuesta. Deberán abstenerse de concurrir a sus lugares de trabajo y no podrán desplazarse por rutas, vías y espacios públicos, todo ello con el fin de prevenir la circulación y el contagio del virus COVID-19 y la consiguiente afectación a la salud pública y los demás derechos subjetivos derivados, tales como la vida y la integridad física de las personas. (DECNU, 2020)

En los días previos, el gobierno ya había ampliado en nuestro país la emergencia pública en materia sanitaria debido a que la circulación del virus ya estaba ocurriendo en el territorio argentino. En los días previos el MAR comunicaba que suspendería temporalmente todas sus actividades abiertas al público “[...] como parte de las recomendaciones para la prevención y contención dispuestas por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.” (MAR Twitter, 2020). Desde marzo de 2020 y durante los meses siguientes el museo abrió sus puertas desde las plataformas virtuales. Casi toda su actividad se generó en y para la plataforma *Instagram*. El MAR, entonces, comenzó a tener una activa e intensa participación

³¹ Cabe destacar que durante la Museum Week (un evento global que se realiza on-line durante una semana en donde se organizan debates, workshops, clases, seminarios, exposiciones, etc.) toma también mucho protagonismo la plataforma *Twitter*. (Area Comunicación, 2021) https://www.gba.gob.ar/cultura/museomar/noticias/el_mar_participará_de_museum_week_2020

diaria en las plataformas en donde las redes sociales de *Facebook* y *Twitter* y la página web replicaban lo que sucedía en *Instagram*, *You Tube* y/o *Spotify*. Así, se exhibieron una serie de ciclos artísticos en donde primó el componente audiovisual, al mismo tiempo que se realizaron conferencias on-line, actividades asincrónicas didácticas y ciclos de podcasts.

En el complejo contexto que supuso la pandemia el MAR trazó el programa #MARA dentro. Se trató de una serie de propuestas artísticas transversales, participativas y pedagógicas disponibles en las plataformas de redes sociales que operaron como dispositivos de interacción con lxs espectadorxs. Propuestas que insistían en continuar las formas artísticas previas a la pandemia. De manera semanal, el museo dispuso como forma de interacción “[...] contenidos educativos, obras destacadas de artistas contemporáneos, muestras relatadas y compartidas por los propios artistas, diálogos performáticos y convocatoria de ficciones y documentales SUB-21, entre otras propuestas.” (Web Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires, 2020)

En palabras de lxs trabajadorxs del museo estas actividades se diseñaron a lo largo de los meses de ASPO con ciertas dificultades para su lanzamiento debido a ciertas disposiciones de la nueva gestión. Tanto para el diseño y las propuestas de actividades y eventos como los posteos y avisos en las redes sociales debían pasar por la gestión organizacional del museo así como también por la gestión gubernamental de la provincia. Incluso luego de la reapertura de las muestras y actividades presenciales hubo una presencia constante de funcionarios provinciales, en su mayoría provenientes de las Subsecretaría de Políticas Culturales de la Provincia de Buenos Aires. No obstante, el museo se mantuvo abierto mediante su presencia periódica en *Instagram* que también se replicaron en las otras redes sociales del museo.

La plataforma *Instagram* permitió una interacción más directa con el público debido a distintas herramientas de la aplicación como las *historias*, *transmisión en vivo*, *encuestas*, *comentarios*, *cajas de preguntas* y *mensajería directa*. De tal manera, las actividades y exhibiciones del museo eran diseñadas en torno a estas herramientas. Por otra parte, el uso de las plataformas de transmisión como *Youtube* y *Spotify* también fueron utilizadas por el MAR aunque con menos frecuencia y de distinta manera que con la aplicación *Instagram*. Desde la cuenta de

Youtube durante el periodo de ASPO se replicó mucho del contenido generado en *instagram* al mismo tiempo que se efectuaron conversatorios y conferencias en vivo. Por el lado de *Spotify* el museo produjo una serie de episodios de *podcast* en donde se entrevistaron a distintos artistas, curadores, investigadores y especialistas acerca de temáticas referidas a la problematización de los museos, experimentaciones lúdicas, audioguías, recorrido de trayectorias y discusiones de las obras exhibidas. Como se plantea más arriba, estos contenidos adoptaron principalmente formas audiovisuales que encajaran en las estructuras de diseño de esa red social. En este sentido, las obras artísticas exhibidas emprendieron el desafío de no caer en la mera contemplación típica del *broadcasting* y fomentar la interpelación con lxs espectadorxs. Muchas de estas experiencias lograron continuar con las dinámicas sinestésicas de las instalaciones artísticas las cuales analizaremos en los próximos apartados.

JukeBox

JukeBox, la traducción en inglés de *rocola*, es el nombre que llevó una serie de intervenciones audiovisuales de distintos artistas en el perfil de *Instagram* del museo. Supone un corpus de experiencias artísticas seleccionables por el usuario. Según las publicaciones del museo este ciclo

“resulta en apariencia un dispositivo parcialmente automatizado para reproducir registros de libros, performances, video - danzas y obras interdisciplinarias. La plataforma virtual de JukeBox opera sólo mediante el click y permite seleccionar la pieza deseada. Este centro de atención y atracción puede ser disparado en cualquier soporte en forma aleatoria o reiterada desde #MuseoMAR” (Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires. Web, 2020)

La propuesta del MAR no solamente radicaba en la exhibición del contenido a través de la plataforma. En este caso, se utilizaron los recursos de interacción de *Instagram* de manera que interpelen al público desde la reflexión de la obra exhibida. Por lo que no se invitaba a lxs públicos a simplemente comentar, likear o reaccionar al contenido sino que se buscó una elaboración interpretativa mediada por el museo. En efecto, la comunicación entre el MAR y el público no terminaba en

la selección de la obra y el click sino que se incentivaba a la producción de reflexiones y opiniones para (re)significar la obra en conjunto con el público.

Las obras eran expuestas en la modalidad *Instagram TV* (IGTV) y YouTube; así como también era publicada en las historias del perfil @marmuseo donde se recurría a la interpelación del público mediante preguntas disparadoras que eran respondidas en la “Caja de Preguntas”³².



Diario de la Peste, Jorge Macchi (2020)

https://www.instagram.com/tv/CE-UPy0pI0H/?utm_source=ig_web_copy_link

La herramienta “caja de preguntas” de *Instagram* se trata de una función de interacción estipulada para las publicaciones de Historias. Consiste en un dispositivo de pregunta/respuesta en donde los usuarios pueden interactuar con sus seguidores y publicar sus respuestas de manera anónima. De tal modo, el dispositivo insiste en recuperar algunas de las prácticas que realizaban en los encuentros participativos

³²

Jukebox; https://www.youtube.com/watch?v=i8ftZBKKr08&ab_channel=MARMuseo
https://www.youtube.com/watch?v=kerKtmK_SE&ab_channel=MARMuseo

de la Peste
Moebius

del museo. En este caso, no se da una interacción mediada por la tecnología con el fin de la autodocumentación sino que es propuesta por el museo de manera que se generen determinadas reflexiones acerca de la obra (Groys, 2021; Agamben, 2011).

En el caso de *Diario de la Peste*, la temática se refería directamente al contexto inmediato de aislamiento debido a la pandemia. Las obras exhibidas en varias ocasiones se trataban de trabajos que no habían sido construidos para el soporte audiovisual. En el caso de la obra de Jorge Macchi se trató de un diario el cual fue filmado mientras se pasaban las páginas convirtiendo una obra tangible, o al decir de Benjamin, *aurática* en una reproducible (2015). Otras obras exhibidas en este ciclo también supieron cobrar un valor diferente al configurarse mediante el soporte audiovisual. Así, adoptaron características propias de este tipo de arte: transiciones, banda sonora, edición, montaje, dirección. Es el caso de la performance *Moebius* que se nos presenta como una intervención artística en el espacio urbano pero que al configurarse dentro de dicho soporte adopta las características que podríamos encontrar en el cine o la fotografía.



Como puede apreciarse, en el caso de *JukeBox* el MAR intentó recuperar las prácticas de los encuentros participativos presenciales previos a la pandemia. Tanto

en las respuestas como en las exhibiciones aparecen la apelación al encierro, el aislamiento, el contagio y los peligros de la pandemia como asociaciones frecuentes. Las consignas disparadoras fueron realizadas por el equipo del área de Educación del museo quienes también gestionan las visitas guiadas y los encuentros participativos en el museo antes del covid-19. En este sentido, el dispositivo creado por el museo insiste en recuperar ciertas percepciones acerca de la obra mientras apela a desnaturalizar los modos de percepción y lectura mediante los cuales funcionan las plataformas. Así algunas de las obras contribuyen a diseñar configuraciones visibles diferentes a las imperantes en las redes sociales (Ranciere, 2019). El caso de *Moebius*, por ejemplo, repone un montaje audiovisual en donde el extrañamiento de la corporalidad y el espacio protagonizan una atmósfera fragmentaria e interrumpida. Se trata de una *performance*, quizás una de las destrezas más revisitadas por el arte contemporáneo, que irrumpe en el espacio público (tanto físico como virtual) y perturba los modos hegemónicos de representación vigentes (Ferrer, 2016).

Si bien las primeras exhibiciones tuvieron varias interacciones y reproducciones pareciera ser que con el paso de los meses las mismas bajaron en cantidad y en calidad. Esto refiere a que las intervenciones del público no solamente fueron decreciendo sino también que aquellos usuarios que interactuaron con las obras lo hicieron desde los marcos de referencia comunes de la plataforma *Instagram*: a partir de likes, comentarios y reproducciones. Por lo que, el contenido expuesto produjo interacciones sin mucho lugar a la construcción de lecturas que disloquen el orden sensible impuesto por las plataformas. En contraste con las respuestas y participaciones del público tuvo frente a las propuestas en los primeros meses de ASPO para los meses finales del año 2020; si bien el contenido de las obras no se volvió necesariamente repetitivo sí lo fueron el tipo de interacciones que permitían las interfaces de Instagram y/o YouTube. Fenómeno que puede hablar, en parte, de cierto desencanto generalizado con el uso excesivo de las Nuevas Tecnologías de la Información y las redes sociales durante el periodo de aislamiento. Pero también, por otro lado, de las grandes dificultades para diseñar e implementar un dispositivo de interacción por fuera de las herramientas de las plataformas (Lovink, 2019).

En parte, esto puede deberse a que para finales del año 2020 comenzaron las gestiones de apertura presencial al museo al mismo tiempo que durante ese

mismo período comenzaron a regir las medidas de Distanciamiento Social Preventivo Obligatorio (DISPO) las cuales se dirigieron a la reapertura progresiva de actividades presenciales mediante protocolos sanitarios. En resumen, el ciclo *JukeBox* comenzó durante el mes de septiembre con una serie de exhibiciones audiovisuales que tenían el propósito de interpelar al público del museo a través de las herramientas de *Instagram*.

Seguimos navegando juntxs

El área de *Educación/Extensión* del museo se encargó de diseñar el programa *Seguimos Navegando Juntxs*; el cual tuvo por objetivo poner a disposición de los docentes de niveles primario y secundario material pedagógico y didáctico. Antes de la pandemia, una de las interacciones más importantes del museo era la que sostenía con distintas instituciones educativas de la ciudad. Este público cobraba especial relevancia durante el invierno. Estos encuentros se organizaban en recorridos que duraban 1 hora y media aproximadamente. No se trataba de una visita guiada por todas las obras en exhibición. Más bien, se seleccionaban obras de modo que funcionaran como disparadores para crear experiencias lúdicas y participativas (Trabajadora Área Educación, 2021) A través de distintos dispositivos el MAR intenta abarcar todas las modalidades y niveles educativos a partir de la reflexión y el diálogo con el arte contemporáneo (Área Educación Web, 2021). Al mismo tiempo, el museo también se vincula

[...] con otras instituciones con el fin de generar prácticas educativas que favorezcan la inclusión de aquellas personas que se vean imposibilitadas de asistir de manera presencial al museo, ya sea por algún impedimento físico o por encontrarse privados de su libertad ambulatoria por alguna medida judicial. (Área Educación Web, 2021)

De esta manera, se da una expansión del museo que derriba los muros y la distancia con la comunidad que tradicionalmente se le adjudica.

Otro de los recursos del área para entablar diálogos es una página web en donde se detallan las actividades realizadas, su misión y su visión acerca del museo. Este *dispositivo* no está dirigido al público general sino más bien a instituciones, investigadores, docentes e interesados en las actividades del área. En esta web, al igual que en muchos de los espacios que el área ocupa en el MAR, se explicita su

posicionamiento acerca de lo que significa estar en el museo. En esta línea, el área recupera algunos conceptos de Lauro Zavala quién problematiza las prácticas educativas que se dan en estos espacios. Según este autor, la singularidad de una exposición tiene que ver con el diálogo que se produce entre el contexto del visitante y la experiencia de la visita al museo (Zavala, 2006; Educación/Extensión, 2021). En resumen, lo que este autor promueve es la consideración del potencial educativo y comunicativo de los espacios museográficos. En este sentido, el museo ocupa un lugar estratégico en donde se integran y dialogan diversas tradiciones culturales y se pone en juego la propia identidad del visitante (2006). Consecuentemente, el MAR adscribe a estos posicionamientos y les da a los visitantes un lugar protagónico. Cabe recordar que el museo no posee una colección propia lo cual tensiona con las improntas tradicionales de los museos como reservorios patrimoniales. Así, los recorridos participativos ponen el foco en las y los visitantes del museo de manera que “[...] en cada experiencia de visita se evoquen experiencias memorables de aprendizaje y compromiso emocional, y que la visita se convierta en un importante lazo emocional de carácter intercultural e intergeneracional.” (Zavala, 2006: 133)



"Zoom" para Primaria, en el marco de la muestra "FAN". A partir de recortes de diversas fotografías de Nora Lezano los participantes deben encontrar la imagen a la que pertenecen. 2016 (Fuente: Área Educación Web, 2021)

Seguimos Navegando Juntxs surgió, entonces, desde el área *Educación/Extensión* para continuar este diálogo y habitar otros espacios. El

material didáctico no solo funcionó como soporte del contenido dictado en las escuelas; sino también como forma de continuar la interacción del museo con docentes y alumnos. Se trata de archivos PDF disponibles on-line en la plataforma Google Drive para el público general pero dirigido específicamente a las y los docentes. Divididos por niveles, los archivos cuentan con guías de actividades, breves textos acerca del arte, los museos y/o exhibiciones, preguntas para poner en común, etc. El componente lúdico y didáctico sigue siendo sideral para este dispositivo. En otras palabras, se construye una matriz didáctica que no se cierra sobre sí misma sino que invita a la apelación al lector y la puesta en común con lxs otrxs.

PRIMARIA LOBO DE ALFAJORES

SEGUIMOS NAVEGANDO JUNTXS

INTRODUCCIÓN

Lobo marino de Alfajores (2013)

Si alguna vez viniste al MAR habrás visto un gran lobo de mar dorado que custodia la entrada principal del edificio del museo. Esta obra de arte es una instalación, se llama "Lobo marino de Alfajores" y fue realizada por la artista Marta Minujín.

El pelaje del lobo al comienzo estuvo formado por papeles de alfajores. Luego estos papeles se quitaron en un evento del que participó la artista y fueron repartidos para poder cambiarlos por alfajores reales, en cualquier local de alfajores Havana. Finalmente, esta obra quedó cubierta por alfajores de aluminio dorado, tal como lo ves hoy en la puerta del MAR.

ACTIVIDAD

¿Conocen algún otro lobo en la ciudad?

¿Por qué crees que la artista eligió para su obra unos alfajores tan famosos?

<https://educacionmuseomar.weebly.com/>

Estos materiales fueron preparados, según las responsables del Área, como actividades de acompañamiento debido a que nunca imaginaron que la pandemia duraría mucho más tiempo³³. De tal modo, el MAR no solamente generó contenidos

³³ Durante el periodo de Marzo de 2020 surgieron una infinidad de contenidos libres y en muchos casos gratuitos de instituciones culturales, plataformas audiovisuales y de entretenimiento. Varios

para el público de las redes sociales sino que también mantuvo su vinculación con las prácticas didácticas. Al respecto, las trabajadoras del Área remarcan:

No hicimos actividades con público vía zoom pero si preparamos material para familias y para docentes. El armado de ese material en un punto lo que se proponía era aliviarles aunque sea una jornada a los docentes y hacerles de ayuda cuando están colapsados o no tienen una actividad para el día. Bueno acá tenes una cosita, un recurso, para algunos días que estés en modo colapso o que quieras distender un poco la situación. Fue apelar a lo lúdico y al contenido. Ya el modo revistita de juegos de ingenio, sopa de letras... Ese modo ya lo veníamos trabajando en papel. Lo habíamos utilizado en vacaciones de invierno en las que ambientamos el espacio de punto de encuentro como una isla de playa. Y ahí creamos la revistita de pasatiempo en donde propusimos actividades para todas las edades. Lo que hicimos fue retomar esta forma con contenido problematizando algo y después una actividad de pasatiempo para afianzar ese contenido. La verdad que estuvo muy divertido hacerlo, me gusto mucho y soy la que hace las sopas de letras y esas cosas que lo disfruto. Y bueno, tuvimos buena repercusión. (Área Educación, 2021)

Con el paso de los meses y el avance de la pandemia el área Educación/Extensión comenzó a trabajar en el diseño y la construcción de encuentros sincrónicos con instituciones de distintos niveles educativos a través de la plataforma Google Meet. De esta manera, se implementan estos encuentros destinados a los niveles primario, secundario y terciario tomando como eje tres exposiciones del MAR. Se trabajan sobre las distintas conexiones que hace el público con las obras y problematizan las concepciones tradicionales de lo que es un museo y la educación. La impronta del Área, entonces, radica en generar nuevos interrogantes antes que certezas a lxs espectadorxs del museo. De este modo, trata de construir y deconstruir ciertas tradiciones y expectativas acerca del museo de manera conjunta.

Campana Acantilado

Las propuestas del museo no solamente se conjugaron alrededor de la representación visual sino que también se optó por exhibir propuestas artísticas a través del formato *podcast*³⁴. Una de las producciones más relevantes en este

museos de todo el mundo se sumaron a esta tendencia digitalizando sus exposiciones y generando contenido a través de redes sociales, aplicaciones y páginas webs.

³⁴ Un podcast es un archivo digital de audio que puede ser distribuido por Internet y que está vinculado a sistemas de sindicación de redes sociales que permiten su revisión automática y

formato fue el ciclo *Campana Acantilado*³⁵. Se trató de un documental sonoro dirigido por Martín Virgili que fue transmitido mediante la plataforma Spotify. El documental fue estructurado como una serie semanal de 10 partes las cuales eran anunciadas y promocionadas desde las redes sociales del museo. El podcast relata una construcción histórica del barrio Los Acantilados al mismo tiempo que recupera las cualidades geográficas y geológicas de dicho espacio (Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires. Web, 2020). De nuevo, las propuestas presentaban una impronta que apelaba a los sentidos y lo visual (Rebentisch, 2018; Bishop, 2006)

Las dinámicas de exhibición en torno a esta obra también se diseñaron a través de los recursos de la plataforma *Instagram*. A partir del uso de las historias de la red social y las cajas de preguntas los dispositivos de interacción propuestos se construían mediante la imagen y el texto lo que conllevaba una reconstrucción hasta cierto punto sinestésica por parte de lxs espectadorxs acerca de lo escuchado en Spotify. Cabe destacar que esta plataforma responde a dinámicas ligadas al *broadcasting* lo que implica que la interacción de los usuarios con la música o los podcast reproducidos se da someramente mediante likes o listas de reproducción. De tal modo, el mecanismo por el que optaron en el museo fue el mismo que el de las secciones anteriores con la diferencia de que el contenido exhibido se situaba en una plataforma diferente. La exhibición no se circunscribía a la reproducción de los capítulos sino que cada semana la cuenta de *Instagram* del museo apelaba a la reflexión y participación de lxs espectadorxs acerca del documental.

periódica. El contenido del podcast es variado, pero normalmente incluye conversaciones entre distintas personas, música, producciones de ficción, entrevistas, etc. (Solano y Sánchez, 2010)

³⁵ <https://open.spotify.com/show/1lwUp2EaZoDMZVLmX17rkl?si=8b6fa55817fa4237>



El desarrollo de las interacciones fue similar al de las otras propuestas de la plataforma Instagram. Los primeros capítulos y las preguntas de interpelación al público tuvieron repercusión de lxs espectadorxs; mientras que ya entrados los meses de octubre y noviembre las respuestas y observaciones mermaron considerablemente. De nuevo, las preguntas apelaban a las experiencias personales al mismo tiempo que buscaban poner en juego vivencias sensoriales.

La visualidad y lo sensorial se convierten así, tanto en las dinámicas virtuales como en las presenciales, en elementos claves para recuperar las lógicas sinestésicas de la instalación (Bishop, 2006). De este modo, se trazó un diálogo a través del relato histórico y geográfico de un espacio de la ciudad. De este modo, los dispositivos construidos por el museo interactuaron con lxs espectadorxs a través de la construcción de memorias y recuerdos tomando como disparador la obra en cuestión. En este punto, una de las trabajadoras del área comunicación del museo señala: “Lo mejor fue desafiarnos a realizar nuevos contenidos siguiendo los objetivos artísticos que el museo se había planteado antes de la pandemia. Es decir, pudimos modificar los canales pero conservando muchas de las ideas planteadas antes de la cuarentena” (Área Comunicación, 2021). Precisamente, trabajar con las producciones que realizan lxs espectadorxs a partir de las obras artísticas estuvo en

línea con los planteos del museo de congeniar con lxs espectadorxs por fuera de la contemplación tradicional pasiva. Incluso cuando las plataformas digitales coaccionan la práctica de los usuarios a interacciones estandarizadas; estas propuestas artísticas insistieron en construir un involucramiento diferente (Lovink, 2019; Longoni, 2019).

Aun así, el ciclo *Campana/Acantilado* tuvo la misma suerte que las propuestas anteriores. Sus interacciones no tuvieron la misma intensidad en los primeros meses que hacia finales del año 2020 y la posterior apertura del confinamiento.

En conclusión, las propuestas digitales elaboradas por el museo tuvieron el objetivo de continuar con las dinámicas previas a la pandemia. Las mismas estaban ligadas a proponer formas de diálogo sinestésicas que trastocuen los sistemas sensoriales y provoquen ciertos descentramientos en las subjetividades (Bishop, 2006). Es decir, se trata de un abordaje que retoma muchas ideas del arte contemporáneo las cuales suponen formas romper con ciertos esquemas de pensamiento hegemónicos (Masotta, 1967; Longoni, 2007). Problematizar las interacciones educativas desde un paradigma diferente al de la escuela formal; reconstruir una memoria íntima pero a la vez colectiva y comunitaria a partir de un espacio geográfico propio y tensionar los modos de representación que se dan en las redes sociales funcionaron como dispositivos que siguieron la línea teórica y política desde la que se para el museo (Clifford, 1997; Ranciere, 2015). No obstante, las exhibiciones del museo sufrieron ciertas constricciones sobre sus actividades debido al diseño y las herramientas que brindaban las plataformas digitales y las redes sociales. Al mismo tiempo, las interacciones digitales comenzaron a cesar en su cantidad a medida que pasaban los meses de confinamiento hasta el verano de 2021 en donde comenzó la reapertura presencial del museo.

V

Conclusiones Finales

Las producciones académicas europeas y norteamericanas referidas a las ciencias sociales y la crítica del arte coinciden en un diagnóstico general de la situación de los museos contemporáneos. Como vimos en los primeros apartados; estas perspectivas indagan acerca del proceso de mercantilización que se dieron en las instituciones museales en las últimas décadas del siglo pasado y las primeras del presente (Preciado, 2015; Panozzo Zenere, 2019). Estos paradigmas insisten en dar cuenta de las tendencias a adoptar lógicas empresariales para pensar las exhibiciones, actividades y colecciones de los museos. No se trata solamente de que la gestión de estos museos sea de carácter privado sino de prácticas institucionales que recuperan dinámicas cuantitativas, estudios de mercado, diseño de productos e índices de consumo. Cuestiones que parecieran hablar más del posicionamiento de una marca y su factibilidad económica que de involucramientos artísticos.

Precisamente, las discusiones de las cuales partió la investigación tenían que ver con estas problemáticas. El mercado, o lo que en términos marxistas podría llamar; el *capital*, se ha consolidado de manera categórica en el ámbito artístico. De hecho, y como pudimos rastrear, en muchas ocasiones el dominio del arte y los museos opera como un *campo*. No obstante, los grandes emporios gerenciales que suponen ser los museos del norte no pueden tomarse como única referencia para pensar la situación de los museos hoy. Otros museos y otras musealidades son ejemplos claros de que las dinámicas mercantilistas están pero conviven con formas de interpelación a lo comunitario y lo político que socavan o antagonizan con dichas dinámicas.

En las primeras páginas pudimos realizar una presentación del objeto de estudio y los principales objetivos y metas que tuvo la investigación. Se trata de un museo de arte contemporáneo de gestión estatal. El carácter público de este museo lo convierte en un caso singular. Ya que usualmente este tipo de instituciones tienen

la característica de ser privadas y ancladas a una dinámica empresarial. Al mismo tiempo, se construyó un estado de la cuestión que sirvió para delimitar los principales aportes de la sociología y los estudios de museo al debate. Así, se puso énfasis en los estudios de museos latinoamericanos que se construyen, en la mayoría de los casos, como espacios críticos sin fronteras fijas en donde los sujetos de identidades heterogéneas trazan distintas significaciones y experiencias. Muchos de estos estudios también entran en contacto con las problemáticas en torno a la cultura popular y la cultura legítima. Los rastreos realizados en las investigaciones museales y las exploraciones analíticas que llevamos a cabo en el Museo MAR dieron cuenta de una necesidad de re-pensar las problemáticas culturales y artísticas por fuera de las lógicas de la dominación y el economicismo.

Por otro lado, nos ocupamos de definir los posicionamientos teóricos de la investigación que recuperen los aportes de los principales antecedentes de manera crítica. Es así, que se optó por pensar al museo como una zona de contacto que intersecta a sujetos e identidades heterogéneas en un espacio común. Que a su vez está compuesto de procedimientos que desnaturalice, en mayor o menor medida, las relaciones sensoriales de los sujetos y las obras de arte. De este modo, el museo se convierte en un potencial espacio político en donde pueden converger antagonismos que quiebren con el orden sensible cotidiano (Ranciere, 2019 ; Clifford, 1997; Hooper-Greenhill, 2004). No obstante, se volvió necesario retomar el tradicional rol educativo de las entidades museales. También se tensionaron las categorías de tecnología y dispositivo que nos sirvieron para analizar las políticas implementadas por el museo. Así, estos espacios se constituyen también como formas posibles de interacción pedagógica no formal en donde coexisten relaciones de poder con formas colectivas de re-pensar la comunidad (2004).

En el capítulo III pudimos reconstruir los contextos de emergencia de los dispositivos de interacción de los museos en nuestro país. La reconstrucción indagó acerca de las políticas tecnológicas de los museos de arte desde las últimas décadas del siglo XX hasta las primeras del siglo XXI; lo cual supuso también profundizar acerca de las prácticas artísticas que influyeron en dichas políticas. En este sentido, las tendencias artísticas de vanguardia de los años sesenta en adelante irrumpieron en los espacios institucionales tensionándolos y rompiendo su orden natural. A diferencia de lo sucedido con las vanguardias en otros puntos del

globo como Europa o Estados Unidos en donde estos movimientos se definían como estrictamente anti-institucionales; en nuestro país estos fenómenos se dieron mayoritariamente en conjunto con las instituciones. Estas prácticas vanguardistas tuvieron la singularidad de trastocar los límites del museo; desterritorializando las interacciones tradicionales que trazaban en esos espacios. La predominancia de acciones performáticas y militantes en las calles y las plazas públicas por parte de la tradición vanguardista argentina marcó un hito en la historia del arte y los museos desde la dictadura hasta la actualidad. Para muchos museos de arte contemporáneo este tipo de propuestas se convirtieron en políticas fundamentales para su constitución. Intervenir el espacio público, ampliar los límites del museo e interpelar políticamente a la comunidad inmediata son acciones que aparecen en los periodos de dictadura y que desde ese momento hasta hoy persisten en las obras artísticas y en las actividades de los museos de arte. Consecuentemente, se recorrieron las lógicas museales que se dieron durante los periodos neoliberales y la interacción entre el mundo del arte y la esfera mercantil. Los procesos de privatización y el desfinanciamiento del Estado provocaron la aparición de agentes privados para la financiación de los museos. Si bien esto produjo cierta atomización de la esfera artística-museal (ya que las obras y artistas expuestos respondían a los intereses de los capitales privados) pero sin la cual estas instituciones no hubiera sobrevivido. De este modo, los dispositivos implementados en muchas experimentaciones artísticas antagonizaban, pero en muchos casos también convivían, con las lógicas empresariales a las que adscribían los museos. La paulatina consolidación de un mercado del arte en Argentina también supuso nuevas formas de difusión artística y la aparición de galerías; fundamentadas en un valor de cambio monetario antes que en su potencial político. Así, se analizaron los procesos de mercantilización de los museos de arte a partir de la consolidación de un mercado artístico y la aparición de museos de gestión privada. A su vez, la aparición de las nuevas tecnologías de la información interceptaron este complejo contexto permitiendo la experimentación con plataformas digitales y nuevas formas artísticas. Durante las primeras décadas del nuevo siglo, la incipiente aparición de un mercado digital del arte le otorgó un valor económico como activo inmaterial (Cuesta Valera, Valdez, Viñas, 2021). De esta manera, se generaron distintas vías para legitimar y agregar plusvalor a este tipo de obras de arte pero con relativo

éxito. En la actualidad, los mecanismos criptográficos y los museos/galerías virtuales aparecen ya consolidados en el mercado y en la práctica artística cotidiana.

El capítulo IV indaga acerca de las características propias del Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires. De este modo, el análisis de la historia institucional que recogimos de los testimonios de lxs trabajadorxs del museo planteó la incidencia de los tiempos políticos y gubernamentales que influyeron en el museo como institución pública. Esto supone un mayor grado de burocratización y verticalidad a la hora de la implementación de las políticas museales. Lo cual representa una diferencia sideral con respecto a la mayoría de los otros museos de arte contemporáneo los cuales son de gestión privada. No obstante, las responsables de las áreas rescatan que el MAR funciona con un alto grado de autonomía. Desde 2013, el museo se convirtió en un espacio consolidado en el campo cultural de la ciudad en donde lxs sujetxs se apropian de distintas experiencias artísticas y estéticas, mientras que dialogan y ponen en tensión sus vivencias cotidianas. Por otro lado, el espacio también es utilizado por vecinos y jóvenes como punto de encuentro, de ocio, recreación e interacción social. Se trata de un público que interactúa con la arquitectura del museo sin que implique necesariamente una contemplación estética pero tampoco posicionándose como críticos de las desigualdades del capitalismo. Por otra parte, la descripción densa del MAR supuso también dar cuenta de las condiciones de precarización laboral que sufren tanto trabajadorxs del museo como artistas. Tendencias que responden a las lógicas de contratación de la mayoría de las instituciones culturales ya sean de gestión pública o privada. Al mismo tiempo, aparecen en el museo ciertas dicotomías acerca de la definición del museo, su público y su misión. En este sentido, el MAR recupera algunas de las tendencias de los museos de arte contemporáneos como la departamentalización en áreas y el branding pero también el diseño de sus actividades se fundamentan en un compromiso explícito con la apelación a los procesos creativos y subjetivos de lxs visitantes.

Por otra parte, se rastrearon las políticas tecnológicas del museo durante el período de la pandemia por Covid-19. Lo cual requirió retomar la categoría de tecnología para pensarla dentro del museo. La producción de datos para abordar la problemática implicó la realización de entrevistas con las trabajadoras del museo y el relevamiento etnográfico de las redes del museo. Así, los trabajos de investigación realizados en el Museo MAR dieron cuenta de que uno de los

dispositivos de interacción con el público más importante tienen que ver con los encuentros didácticos y participativos realizados por el área Extensión/Educación. De esta manera, el museo pone un especial énfasis en las prácticas pedagógicas que posibilita el museo y sus obras. La adscripción al enfoque etnográfico y cualitativo fue crucial para el análisis y el cumplimiento de los objetivos del estudio. Esto se dió a partir de la realización de entrevistas en profundidad con trabajadores del museo y observaciones etnográficas tanto en el espacio físico del museo como en sus redes sociales y páginas webs. Así, pudimos dar cuenta de cómo el área Extensión/Educación es fundamental para el diseño y la planificación de distintos dispositivos de interacción. Al mismo tiempo, con la irrupción del Covid-19, las NTIC's resultaron fundamentales como formas de comunicación y difusión; pero también se consolidaron como soportes fundamentales para las producciones artísticas y el diálogo de lxs espectadorxs con las obras. Consecuentemente, en este periodo comenzó a ser crucial la importancia del área de *Comunicación* del museo; lo cual implicó la utilización de técnicas etnográficas para la interpretación de las exposiciones e interacciones en línea del museo. Así, el museo aparece mediado y construido en plano físico sino también en la dimensión digital a través de aparatos, dispositivos electrónicos e internet. De tal manera, analizamos los distintos dispositivos diseñados por el museo durante la pandemia para interactuar con su público. Las interacciones que solían darse en el plano físico adoptaron otras lógicas al verse trasladadas al plano digital. La propuesta *Seguimos Navegando Juntos* incorpora muchas de las políticas que buscaban interpelar el involucramiento subjetivo del público con el museo al apelar a una interacción didáctica y proactiva. Por otra parte, los dispositivos *Jukebox* y *Campana Acantilado* aparecen como obras audiovisuales transmitidas mediante las plataformas Instagram y Spotify. El contenido exhibido no quedaba solamente en la mera transmisión sino que desde el museo se buscó recuperar las reflexiones de las obras mediante los recursos de las redes sociales.

Esta investigación tuvo un carácter exploratorio ya que el recorrido realizado dispara varios interrogantes. En primera instancia queda como una futura arista a profundizar el modo en qué lxs agentes se involucran con estas políticas y propuestas del museo. Desde esta óptica, recuperar enfoques interdisciplinarios como el de los estudios visuales puede ser crucial para comprender cómo traccionan los diseños institucionales con la impronta subjetiva de una comunidad

determinada. A su vez, interpretar los vínculos que lxs espectadorxs trazan subjetivamente con propuestas artísticas tecnomediadas permitirá profundizar la relación entre tecnologías digitales y museos de arte.. El papel de las tecnologías de la información en la percepción de obras artísticas también juega un papel clave en donde lxs sujetxs también proponen lecturas, recortes y fragmentos mediante fotografías, microblogs o videos. En resumen, este recorrido exploratorio abrió múltiples caminos a recorrer que dan cuenta del inagotable potencial del enfoque sociológico para repensar distintos fenómenos en el capitalismo actual.

Bibliografía, fuentes consultadas y anexos

A.A.V.V (2013) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Reina Sofía. Madrid.

Abu-Lughod, L (2006). "La interpretación de las culturas después de la televisión" en *Etnografías contemporáneas*, UNSAM, N°1.

Adamovsky, E. (2012) *Historia de las clases populares en la Argentina (1880-2003)*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

Adorno, Theodor (1967) *La industria cultural*. Galerna, Buenos Aires

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (2013). *Dialéctica del Iluminismo*. La Plata: Editorial Terramar.

Agamben, Giorgio (2011) *¿Qué es un dispositivo?* en *Revista Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto de 2011.

Aisenberg, Diana (2019) *Historias del arte: Diccionario de certezas e intuiciones*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

Alarcón, Reinaldo (2007). "Sociología y estudios de público en los museos españoles" en *Revista Museo*. Nro. 12 X Jornadas de museología. Pp. 233-246.

Alexander, Jeffrey y Smith, Philip (2000) "¿Sociología cultural o sociología de la cultura? Hacia un programa fuerte para la segunda tentativa de la sociología", en *Sociología cultural*, Jeffrey, A.

Alonso, Paulina (2020) "Políticas culturales en la Argentina: un recorrido por sus principales planes (1983-2019)" en *CUINAP Cuadernos del INAP*. Año 1, N°8, pp. 10-46. 2020.

Alonso, Rodrigo (2002) "Elogio de la Low-Tech" en : BURBANO, Andrés & BARRAGÁN, Hernando (eds). *Hipercubo/ok. Arte, Ciencia y Tecnología en Contextos Próximos*. Bogotá: Universidad de los Andes; Goethe Institut, 2002.

Alonso, Rodrigo (2005) "Arte y tecnología en argentina: Los primeros años." en *Leonardo Electronic Almanac*; 13:04, Abril 2005.

Ardévol, Elisenda; Bertrán, Marta; Callén, Blanca; Pérez, Carmen (2003) “Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea” en *Athenea Digital*, núm. 3, primavera, pp.: 72-92

Bal, Mieke (2016) *Tiempos Trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Ediciones Akal. Madrid.

Baldesarre, Isabela (2006) *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Editorial Edhasa. Buenos Aires.

Benjamin, Walter (2015) *Estética de la Imagen: fotografía, cine y pintura*. Comp. Tomás Vera Barro. La Marca editora. Buenos Aires.

Bennett, Tony (1995) *The birth of the museum. History, theory, politics*. Londres. Editorial Routledge.

Benzecry, Claudio (2012) *El fanático de la Ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo XXI. Buenos Aires

Bishop, Claire (2006) “El arte de la instalación y su herencia” en *Texto Clave. Pp. : 46-53*.

Bourdieu, Pierre (1971) “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, en A.Silberman et al., *Sociología del arte*. Nueva Visión. Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (2005) *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona

Bourdieu, Pierre (2013). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre y Darbel, Alain (2012) *El amor al arte: Los museos de arte europeos y su público*. Buenos Aires. Editorial Prometeo.

Brenna, J y Consani, V. I (2012) “Fragmentos de una generación: Los artistas H.I.J.O.S en la Nueva Narrativa Argentina.” en Seminario 6. Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti.

Buck-Morss, Susan (2015) “Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en *Estética de la Imagen: fotografía, cine y pintura/ Walter Benjamin*. Comp. Tomás Vera Barros. La Marca editora. Buenos Aires.

Bürger, Peter (2000) *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona.

Busnelli, M (2013) “Expresividad Monolítica: Museo de Arte Contemporáneo Buenos Aires (MAR)” en Revista 8,66 Arquitectura y Ciudad en clave Argentina. Diciembre, N°13.

Cané, Mariana (2018) “La construcción discursiva de la inevitabilidad en los inicios del gobierno de la Alianza (Argentina, 1999-2000) en *Papel Político*. Vol. 23, N°2, 2018, Julio-Diciembre. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

Canestraro, María Laura (2015). Imaginarios en disputa o sobre la territorialización de un conflicto urbano. El caso de “La Canchita de los Bomberos” (Mar del Plata, Argentina). *Urbe*, 7(2).

Casco, J.M (2009) Clics Modernos. El Di Tella y los años 60 revisitados. en *Lecturas en Debate, Apuntes de Investigación*. N°15. ISSN 0329-2142

Castells, Manuel (2000) *La era de la información, la sociedad red*. Blackwell Publishers. Alianza Editorial. Madrid.

Castilla, Américo (2017) “La profesionalización de los museos en Argentina. Desde la centralidad de los objetos a la prioridad del visitante” en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 10 | Año 2017, pp. 137-145

Celaya, J.; Viñarás, M.(2006) Las nuevas tecnologías Web 2.0 en la promoción de museos y centros de arte. Madrid: Centro Cultural Conde Duque

Clifford, James (1997) *Museum as contact zones en Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge y Londres. Harvard University Press.

Cousillas, A.M. (1997), “Los Estudios de Visitantes a Museos: Fundamentos generales y principales tendencias”, NAYA. <http://www.equiponaya.com.ar/articulos/museologia02.htm>.

Cuesta Valera, Salomé; Fernández Valdés, Paula; Muñoz Viñas, Salvador. (2021). “NFT y arte digital: nuevas posibilidades para el consumo, la difusión y preservación

de obras de arte contemporáneo” en González Díaz, Paloma; García Méndez, Andrea (coords.). «En los límites de lo posible: arte, ciencia y tecnología». Artnodes, n.º 28. UOC.

De Antueno, Mac Donnell y Sánchez Pórfido (2006) La gestión de Emilio Pettoruti en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes (1930-1947) en unlp.edu.ar.

Debord, Guy (1995) *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio. Santiago de Chile.

De Certau, Michel. (2000) La invención de lo cotidiano: 1. Artes de Hacer. Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente, AC. México D.F.

Decreto de Necesidad y Urgencia (2020) AISLAMIENTO SOCIAL PREVENTIVO Y OBLIGATORIO. Decreto 297/2020.
<https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-gobierno-nacional-decreto-el-aislamiento-social-preventivo-y-obligatorio>

Deleuze, Gilles (2006) “Post-scriptum sobre las sociedades de control” en *Polis* Revista Latinoamericana. Concentración y poder mundial-Bosquejos para una nueva episteme. N°13. <https://journals.openedition.org/polis/5509>

Deleuze, Gilles (2015) *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Editorial Cactus. Buenos Aires.

Denzin, Norman K. y Lincoln, Ivonna S. (2011) *Manual de Investigación Cualitativa. Vol. I*. Paradigmas y perspectivas en disputa. Editorial Gedisa. Barcelona.

Denzin, Norman K. y Lincoln, Ivonna S. (2012) *Manual de Investigación Cualitativa. Vol. II*. Paradigmas y perspectivas en disputa. Editorial Gedisa. Barcelona.

Dirección Nacional de Museos y Dirección Nacional de Gestión Patrimonial
<https://www.argentina.gob.ar/cultura/patrimonio/museos> (Consultado Agosto 2022)

Domenech, T (2013) “Políticas culturales y nuevas tecnologías.” en Cuaderno 45, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Pp. 115-125. ISSN 1668-5229.

D'Amelio, Raul (2008) "Encuentro con los museos de Rosario (Argentina)" en *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*. ISSN 1698-1065. Pp.: 170-179.

Eagleton, Terry (2006) *La estética como Ideología*. Editorial Trotta. Madrid.

Educación MAR Página Web <https://educacionmuseomar.weebly.com/>. Ingresado última vez 27/07/2022

Foucault, Michel (1994) *Dits et Écrits 1954-1988: vol. III 1976-1979*. París. Gallimard Éditions.

Foucault, Michel (2012) *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires.

Foucault, Michel (2017) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires.

Fressoli, Maria Guillermina (2013) "Formas críticas del recuerdo en los Museos de Ingeniero White: Mirada y temporalidad, el recuerdo como experiencia" Universidad Nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios Sociales; Papeles de Trabajo; 7; 11; 5-2013; 237-258

Galindo Monteagudo, Rocío Scarlet (2020) "El museo analizado desde la sociología simétrica" en *ICOFOM Study Series* [En línea], 48-1. Pp. 121-131. ISBN: 978-2-491997-11-3. ISSN: 2309-1290

García Canclini, Nestor (1987) *Políticas Culturales en América Latina*. Editorial Grijalbo. México D.F.

García Canclini, Nestor (2005) *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la Interculturalidad*. Gedisa Editorial. Barcelona.

Geertz, Clifford (1992) "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", en Geertz, C. *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. Buenos Aires.

Germinario, Andrea (2021) *El museo y la revitalización urbana. El MAR como punto de encuentro de Jóvenes*. Tesina Final. Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Ciclo de Licenciatura en Artes Visuales.

Giunta, Andrea (2009) *Poscrisis: Arte argentino de 2001*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires.

Giunta, Andrea (2019) *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires.

Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude (1991) *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires.

Grillo, Mabel; Benítez Larghi, Sebastián; Papalini, Vanina (2016) *Estudios sobre consumos culturales en la Argentina contemporánea*. CLACSO ; Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CODESOC - Consejo de Decanos de Facultades de Ciencias Sociales y Humanas. PISAC-Programa de Investigación sobre la Sociedad Argentina Contemporánea.

Groys, Boris (2014) *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Editorial Caja Negra. Buenos Aires.

Guber, Rosana.(2001) *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires. Editorial Norma.

Guber, Rosana (2005). *El Salvaje Metropolitano*. Buenos Aires. Paidós

Haraway, Donna (2015) *El patriarcado del osito Teddy: Taxidermia en el Jardín del Edén*. Sans Soleil Ediciones. Buenos Aires.

Hebdige, Dick (2004) *Subcultura: El significado del estilo*. Buenos Aires. Paidós.

Hernández Hernández, F. (1994) *Manual de Museología*. Editorial Síntesis. Madrid.

Hetherington, Kevin (1999) "From Blindness to blindness: museums, heterogeneity and the subject" en J. Law y J. Hassard, *Actor Network Theory and After*. Pp. 51-73. Oxford. Editorial Blackwell.

Hobsbawm, E. (2009) *La era del Imperio: 1875-1914*. Editorial Grijalbo Mondadori Crítica. Buenos Aires.

Hooper-Greenhill, Eileen (2004) *Museums and their visitors*. Routledge Editions. London.

<http://www.revistaajo.com.ar/notas/4176-bienvenidos-al-paseo-aldrey.html>

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-326564/museo-de-arte-contemporaneo-d-e-buenos-aires-monoblock>

ICOM (2019) “El ICOM anuncia la definición alternativa del museo que se someterá a votación” en

<https://icom.museum/es/news/el-icom-anuncia-la-definicion-alternativa-del-museo-que-se-sometera-a-votacion/>

in the science museum. *Museums&Society*, 14(1), 193-206.

Kozak, Claudia (2011) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Editorial Caja Negra. Buenos Aires.

Lacan, Jacques (2009) *Escritos I*. Siglo XXI Editores. México.

La Rocca, M (2016) “Vivir exaltados. Apuntes sobre modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina.” en Memoria Académica IX Jornadas de Sociología de la UNLP. Diciembre de 2016.

Latour, Bruno y Weibel, Peter (2005). *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Karlsruhe y Cambridge. MIT Press and ZKM, Center for Art and Media.

Ley 12268 (1999) *Régimen de las actividades artísticas, técnicas y complementarias*. Disponible en

<https://normas.gba.gob.ar/documentos/0vvDjSe0.html>

Longoni, Ana. (2019) “Ya no abolir los museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina.” En *Caiana Revista*. Nro. 12. Primer Semestre 2019. Pp.: 63-74.

Longoni, Ana (2007) “‘Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70.” en *Revista Brumaria* N° 8, “Arte y Revolución”. Disponible en <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideasfuerza-en.html>

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo A. (2008) *El siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires

Lovink, Geert (2019) *Tristes por diseño: Las redes sociales como ideología*. Editorial Consonni. Bilbao.

Lucena, Daniela (2012) “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80” en *Estudios Avanzados*, núm. 18, diciembre, 2012, pp. 35-46. Universidad de Santiago de Chile.

Macdonald, S. (2002). *Behind the scenes at the Science Museum*. Oxford. Editorial Berg.

Maloka, Grupo de Investigación (2018) "Acercar las fronteras entre el museo y la escuela como escenarios educomunicativos" en *Revista Nómadas*. N° 49. Octubre 2018. Pp.: 173-187. Universidad Central. Colombia

Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (2013) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa.

Mantecón, Ana Rosas (2005). "Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México" en *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.13. Nro.2. Julio-Diciembre 2005. pp. 235-256.

MAR Museo Twitter (2020)
<https://twitter.com/MARMuseo/status/1238849427168690178>

MAR Museo Web (2020) #QuedateEnCasa con instalaciones, danza y tecnología, música experimental y conversatorios.
https://www.gba.gob.ar/cultura/museomar/noticias/quedateencasa_con_instalaciones_danza_y_tecnolog%C3%ADa_m%C3%BAsica_experimental_y_conversatorios

Marx, Karl y Engels, Frederich (1964) *Sobre arte y literatura*. Editorial Revival. Buenos Aires.

Masotta, Oscar (1967) *El "pop-art"*. Editorial Columbia. Buenos Aires.

Maxwell, J. (1996). *Qualitative research design. An Interactive Approach*. Thousand Oaks, California: Sage Publications. Traducción: María Luisa Graffigna.

Mukarovsky, Jan (2000) *Signo, Función y Valor: Estética y Semiótica del Arte*. Plaza y Janés Editores. Bogotá.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Arxiu Tucumán Arde [Documentació relativa a les diverses accions i treballs d'aquest col·lectiu], 1966-1968 Archivo Tucumán Arde [Documentación relativa a las diversas acciones y trabajos de este colectivo], 1966-1968
<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/grupo-artistas-vanguardia/arxiu-tucuman-arde-documentacio-relativa-diverses#:~:text=El%20proyecto%20colectivo%20Tu>

[cum%C3%A1n%20Arde.de%20investigaci%C3%B3n%20de%20Am%C3%A9rica%20Latina.&text=Llevaron%20a%20cabo%20un%20proyecto.pol%C3%ADticas%20neoliberales%20en%20Am%C3%A9rica%20Latina](#)

Oyuela, M (2010) Las políticas públicas de la Provincia de Buenos Aires en la conformación de la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes durante la década de 1940 (unlp.edu.ar). [Las políticas públicas de la Provincia de Buenos Aires en la conformación de la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes durante la década de 1940 \(unlp.edu.ar\)](#)

Panozzo Zenere, Alejandra (2019) “La visita a los museos de arte ¿Qué atrae a los visitantes de fin de semana a recorrer el Museo Evita-Palacio Ferreyra? Córdoba, Argentina” en *Revista Intervención. Julio-Diciembre 2019, año 10, N°20. Pp.: 47-56.*

Pinochet, Carla y Güell, Pedro (2018) “Visitantes, audiencias, públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales.” en *Revista Atenea. N° 518 II Sem. 2018, pp. 151-166.*

Pino Villar, María Paula. (2016) “Reflexiones sobre políticas culturales y dinámicas de circulación durante la democracia neoliberal argentina” en *Questión, Vol.1, N°50 (Abril-Junio 2016) pp. 405-413. UNLP. ISSN 1669-6581.*

Polleri, F. (2015). Bienvenidos al Paseo Aldrey. Revista Ajo. Recuperado de:

Preciado, Paul B. (2015) “El museo apagado” en *Un Apartamento en Urano: Crónicas del cruce.* Buenos Aires. Anagrama.

Proctor, Nancy (2011) “From headphones to microphones: Mobile social media in the museum as distributed network” en *Museos, Redes Sociales y Tecnología 2.0* Alex Ibañez Etxeberria (Ed.). Editorial de la Universidad del País Vasco.

Ranciere, Jaques (2011). El malestar en la estética. Editorial Capital Intelectual. Buenos Aires.

Ranciere, Jaques (2019). *El espectador emancipado.* Editorial Manantial. Buenos Aires.

Regil Vargas, L. (2006). Museos virtuales: entornos para el arte y la interactividad. Revista Digital Universitaria, vol. 7, n° 6. 10 p. México: Universidad Autónoma de México.

Ristol Santana, Marcela (2016) *Artes, Museos, y Gestión del Patrimonio Histórico: La visibilidad de los museos argentinos en las redes sociales: 2015*. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla.

Rosso, Aluminé (2019) "El museo como marca: MALBA, museo del siglo XXI." en *grado.cero. Revista de Estudios en Comunicación*. N°5. Octubre 2019. ISSN 2683-9784

Schmilchuk, Graciela (2012) "Públicos de museos, agentes de consumo y sujetos de experiencia" en *Revista Alteridades* N°22 (44) pp.: 25-40

Scolari, Carlos Alberto (2013) *Narrativas Transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Centro Libros PAPP, Grupo Planeta. Barcelona

Simmel, G (2015) *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Fondo de Cultura Económica. México.

Sistema de información cultural Argentina (2017). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*. Ministerio de Cultura. Presidencia de la Nación.

Solano Fernández, Isabel y Sánchez, Vera (2010) "Aprendiendo en cualquier lugar: el podcast educativo." en *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*. N° 36 Enero 2010 pp.125 - 139.

Torres Falcon, R. (2013) "Problemas de las TIC en el museo contemporáneo" en *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*. N° 13 (2013), Instituciones, Páginas 198-220.

Urutbey, Federico (2013) "Postales de la crisis: Arte argentino después del 2001." en *ASRI Arte y Sociedad Revista Investigación*. N°5, Octubre. Universidad Nacional de La Plata. ISSN: 2174-7563

Viveros Vigoya, Mara (2016) "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación" en *Revista Debate Feminista*. N° 52, Año 2016. Pp.: 1-17. Universidad Nacional Autónoma de México.

Waller, L. (2016). *Curating actor-network theory: testing object-oriented sociology*

Williams, Raymond (1980) *Marxismo y Literatura*. Editorial Península: Barcelona.

Wincour, Rosalía (2013) “Etnografías multisituadas de la intimidad *online* y *offline*. Diversidad y perspectiva del actor: Compromisos claves en cualquier etnografía de lo ‘real’ y de lo ‘virtual’” en *Revista Segunda Época*. N° 23, otoño de 2013, pp. 7-27.

Zamorano, Mariano M. (2016) “La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década Kirchnerista: Entre la hegemonía y la diversidad.” en *aposta* Revista de Ciencias Sociales. N°70, pp.: 53-83.

Zavala, L. (2006) “El paradigma emergente en educación y museos” en *Opción*, vol.22, N° 50, 2006, pp. 128-141. Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela.

Zizek, Slavoj (2019) *El sublime objeto de la Ideología*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno.

Anexo

Entrevistas

Entrevistas / Área	Educación/Extensión	Producción	Comunicación
Semiestructurada	2	1	1
En trabajo de campo	-	2	-

Entrevistas por área³⁶

Educación /Extensión	Virtualidad	Contenido	Experiencia
A	Valoración positiva de la virtualidad	Puesta en valor de la cantidad de contenido creado durante la pandemia	Dificultad de los tiempos burocráticos de la gestión para con las actividades.
B	Énfasis en las dificultades de implementar las propuestas del área	Hincapié en las propuestas educativas del museo para con la educación formal	Puesta en valor de las condiciones laborales y luchas de lxs trabajadorxs del museo.

³⁶ Para respetar el anonimato de lxs entrevistadxs los casos serán expresados alfabéticamente.

Producción	Virtualidad	Contenido	Experiencia
A	Dificultad en los tiempos de aprobación. Valoración de la plataforma Instagram como continuación del museo.	Planificaciones de muestras y actividades del museo. Logística del montaje de muestras y actividades. Hincapié en la apropiación de las explanadas del museo.	Importancia del público heterogéneo que asiste al museo. Ambivalencias del museo.

Comunicación	Virtualidad	Contenido	Experiencia
A	Importancia de las NTIC's en los museos de arte contemporáneos. Importancia de las plataformas Instagram y YouTube durante la pandemia.	Destaca la propuesta audiovisual que propuso el museo durante la pandemia con un resultado exitoso. Periodicidad diaria de contenido.	Se dio cuenta de dificultades para llegar al público de adultos mayores debido a la brecha digital. Dificultades para la creación de contenido en conjunto con el equipo creativo debido a la virtualidad.

Guión de Entrevistas

1. ¿Cómo describirías tu rol en el Museo? ¿Qué tareas realizas?
2. ¿Cómo definirías al Museo MAR? ¿Cuántas personas trabajan aproximadamente? ¿Qué tipos de tareas realizan?
3. ¿A qué público apunta el museo? ¿Quiénes vienen al museo? ¿Tiene el museo una asociación de amigos? ¿Qué actividades realizan? ¿Cómo describirías a quienes la componen? ¿Qué rol asumió la asociación durante la pandemia?
4. ¿Cómo describirías la interacción entre el museo y la comunidad marplatense (instituciones, visitantes, agrupaciones sociales, etc.) antes y durante la pandemia?
5. ¿Desde qué momento el museo MAR comenzó a utilizar medios y plataformas digitales? ¿Cuáles eran y para qué se utilizaban? ¿Lo fundamentan en políticas específicas o se vieron forzados a este tipo de implementaciones por el contexto actual? ¿Realizaron capacitaciones?

6. ¿Qué cambios advirtieron en la llegada a lxs espectadores durante la pandemia? ¿Interpelaron a un público distinto al que frecuentaba usualmente el museo?
7. ¿Cómo describirías la experiencia de las distintas actividades virtuales que realizó el museo durante la pandemia? ¿Cuáles fueron? ¿A través de qué plataformas/dispositivos/medios? ¿A quiénes estaban dirigidas?
8. ¿Cuáles consideras que fueron las mejores y las peores experiencias de lo virtual?
9. ¿De qué manera manejaron la frecuencia con la que generaban contenido en las redes sociales y distintas plataformas? ¿Fue igual en los primeros meses de restricciones estrictas de circulación que en los últimos meses de 2020?
10. ¿Desde qué plataformas o dispositivos digitales tuvieron mayor feedback?