

IDENTIDAD DE LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO. ENTRE EL PATRIMONIO Y EL MERCADO

Identity Contemporary Art Museums. Between Heritage and Market

Alejandra Panozzo¹, Sandra Escudero²

RESUMEN

En los últimos años se evidencia un crecimiento exponencial de los museos de arte surgidos en ciudades periféricas que guardan una convivencia de lo local frente a lo global. Se trata de importantes colecciones dentro de vistosos espacios edilicios, que se emplazan en puntos estratégicos de las ciudades que le dan cobijo.

Estas instituciones, con sus rasgos diferenciadores, invitan a mirar y consumir el arte desde un lugar distinto, y nos plantean si dentro de este binomio puede tener lugar una identidad latinoamericana.

El recorrido de este artículo tiene por objetivo repasar construcciones discursivas en torno a esta temática, desde la reflexión de la propuesta del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Argentina; una experiencia relevante para la cultura rosarina, en la que confluye el reuso del suelo urbano con retóricas identitarias.

Palabras clave: museos, arte contemporáneo, identidad, Rosario, Argentina.

ABSTRACT

In recent years, it has become discernible an exponential growth of art museums in outlying cities, exposing a coexistence between the local and global spheres. Important art collections in magnificent buildings strategically placed in the cities that house them.

These institutions, together with its most distinctive features, invite us to contemplate and consume art from a different perspective, but at the same time it raises the question whether the existence of a Latin-American identity is possible amid this coupling.

The aim of this work is to revise a number of texts regarding this subject, taking as a point of departure the consideration of the proposal formulated by the Museum of Contemporary Art of Rosario, Argentina; a relevant experience for the culture of the city of Rosario, where the reuse of urban land and identity rhetoric are joined together.

Key words: museums, contemporary art, identity, Rosario, Argentina.

¹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. panozzo.a@gmail.com

² Escuela de Museología, Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina. sandraescudero@gmail.com

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ROSARIO: *macro*

El Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” de Rosario tuvo su origen en las primeras décadas del siglo XX, siendo un caso típico de museo público generado a partir de la colección particular de un individuo, el mecenas al que debe su nombre. Con el paso del tiempo aumentó su patrimonio mediante distintas estrategias de adquisición (donaciones, legados, premios, etc.), iniciando a principios del siglo XXI una política de incremento de su patrimonio concentrada en el arte argentino contemporáneo. Esto llevó a que en 2004 se conformara un nuevo espacio expositivo, el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario: *macro*, que se estableció no como un nuevo museo, sino como parte de un modelo museístico novedoso para la ciudad: un museo con dos sedes. Así, la doble sede pasó a llamarse Museo Castagnino+*macro*. En tanto la sede Museo Castagnino conservó su espacio original en un sector del parque de la Independencia; el *macro* se conformó en una estructura edilicia preexistente, conocida como los “Silos Davis”, que fue refuncionalizada para su nueva finalidad.

El *macro* se inauguró el 16 de noviembre de 2004 con dos características principales que lo diferenciaron del resto de los museos locales: su colección y su arquitectura. La primera particularidad, hace referencia a que fue la primera colección de arte argentino contemporáneo, y la segunda, a su emplazamiento a orillas del río Paraná que implicó una apropiación de una edificación vinculada al ámbito portuario del viejo modelo agroexportador pampeano, y a su vez una resignificación de la costa y su entorno.

El acervo cultural del museo comenzó a constituirse en 1999, a partir de muestras individuales de artistas rosarinos que donaron sus obras, entre ellos: Mauro Machado, Claudia del Río, Graciela Sacco, Nicola Costantino, Daniel García y Román Vitali. Sumado al programa de donaciones de artistas argentinos contemporáneos de la Fundación

Antorchas (Guillermo Kuitca, León Ferrari, Elba Bairon, Luis Fernando Bénédict, Oscar Bony, Pablo Suárez, etc.).

Las exposiciones por lo general se plantearon desde las piezas de la colección, ya sea por el equipo curatorial de la institución o por curadores externos, más muestras de carácter internacional o de distintos artistas que no pertenecen al acervo. Durante su inauguración el número de piezas alcanzó las trescientas, pero actualmente se calcula que este número aumentó gracias a la donación de obras por parte de artistas del interior del país (cfr. Castagnino+*macro* 2004).

En cuanto a la particularidad de su arquitectura, la misma cobra sentido en el contexto de la historia local. Con el tendido del ferrocarril vinculado al afianzamiento de la colonización en la provincia de Santa Fe (Argentina) y a la expansión de la agricultura en la región pampeana en 1866, la ciudad de Rosario inició un proceso que la llevaría, al comenzar el siglo XX, a ser un puerto agroexportador consolidado. La estructura de la producción dio como resultado una organización territorial con múltiples marcas, muchas de ellas persistieron abandonadas luego del quiebre del sistema productivo en las últimas décadas del siglo XX. Los silos portuarios del embarcadero Davis son una de esas marcas de la producción, una estructura edilicia de la década de 1930 destinada al acopio de granos previo a su embarque, en un área que durante un siglo estuvo separada del uso ciudadano cotidiano debido a que era un espacio productivo, un espacio de trabajo.

Este último aporte se vincula con una política iniciada en la década de 1990 de refuncionalización de buena parte de los espacios de la costa del río Paraná. De este modo se reciclaron infraestructuras portuarias y ferroviarias caídas en desuso como consecuencia del quiebre del modelo económico industrial propio de la modernidad, un proceso no privativo ni de Rosario ni de Argentina, sino que se ha venido replicando en

las últimas décadas por el mundo. Estos cambios en el sistema generaron áreas de “baldío industrial” (Pardo Abad 1991: 97), esto es, espacios industriales improductivos, mantenidos en estado de abandono tras la interrupción de la actividad productiva; tal es el caso de los silos Davis. Estas grandes instalaciones o baldíos industriales han conformado una importante reserva de suelo urbano vacante (Sobrino Simal 1998) y, en consecuencia, han estado en la mira de las políticas de reconversión.

La reestructuración de las ciudades en contexto postindustrial acentuó entonces el proceso de reconversión del suelo industrial en otros usos, y los valores estéticos y técnicos que poseen algunos edificios funcionalmente obsoletos los volvieron atractivos para su reciclaje (Capel 1996). Como señala Montaner (2004), este reciclaje de estructuras obsoletas tiene un doble sentido: funcional (de reuso) y simbólico (de revalorización en la memoria colectiva). El sentido funcional de reuso, en el caso que aquí nos ocupa, se direccionó al cambio del uso de origen –acopio de granos– por una reconfiguración asociada a aspectos del orden recreativo, turístico y cultural. Situación que ha sido concomitante con el relato oficial que sostiene que este reuso ha estado desde los primeros momentos, notoriamente imbuido de implicancias asociadas a la memoria y al patrimonio colectivo, así como también a una política de “recuperación” de espacios ribereños en una ciudad que –con antelación a estas políticas– vivió “de espaldas al río”.

El río Paraná fue el eje a partir del cual Rosario se transformó en una ciudad-puerto en franca expansión, gracias a la sanción de la ley de derechos diferenciales que estableció reducciones arancelarias para que las mercaderías desembarcaran en los puertos confederados. De allí en más, con el desarrollo del modelo agroexportador, el puerto de Rosario y la mayor parte de su área costera estuvieron directamente vinculados con diversos

aspectos de esta actividad productiva. Por ello, la imagen de ciudad que vivió “de espaldas al río” es una construcción política de apoyo a las acciones de resignificación de usos pasados y actuales del suelo urbano. Este aspecto es importante desde un enfoque crítico, ya que el reuso tanto funcional como simbólico de la estructura edilicia de los silos Davis tuvo un firme anclaje en el discurso patrimonialista y de apropiación de un río previamente “negado”.

El reciclaje de los silos y su adecuación para su nueva función museística –y polo de atracción turística interna y externa–, ocurrió en dos etapas: la primera consistió en habilitar salas de exposición en la torre vertical lindante, donde antes se encontraban las oficinas o cuartos de herramientas, anexándose luego una estructura que permitió la colocación de escaleras y ascensor externo. Durante el 2002 tuvo lugar la edificación de un bar-restaurant junto al río, en la base del museo. Este emprendimiento funciona dentro del sistema municipal de concesión con obra pública, lo que significa que fue desarrollado de manera íntegra por el concesionario, incluyendo las obras destinadas al uso público como los baños. El concesionario es asimismo responsable de su mantenimiento, y como contraparte obtiene la explotación comercial del predio durante el período de concesión. Entretanto, la segunda etapa (aún en estudio) consiste en utilizar los silos por dentro como salas de exposición.

La imagen del museo trató de conservar la integridad material del edificio, salvo las escaleras y el ascensor externo. Por otra parte, la estética de su fachada, incluyendo los ocho cilindros que en su origen almacenaban el grano, se renueva por concurso nacional cada cuatro años aproximados con el apoyo –nuevamente– de una empresa privada que dona la pintura para la ejecución. Este breve lapso entre renovaciones concursadas le agrega un carácter efímero a un elemento relevante de su arquitectura (Figura 1).



Figura 1. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Argentina), *macro*. Los ocho cilindros que en su origen almacenaban grano, se renuevan por concurso nacional aproximadamente cada cuatro años (Fotografía: Xilenevcm, 2011).

Museum of Contemporary Art, Rosario (Argentina), macro. The eight cylinders where grain was formerly stored, are renewed around every four years through a national tendering process (Photograph: Xilenevcm, 2011).

La verticalidad de su construcción constituye un desafío para concebir el espacio de exposición, ya que cada sala (piso) puede funcionar de manera autónoma o siguiendo un mismo guión curatorial. A su vez, permite recorrerlo de manera ascendente o descendente según la propuesta de exhibición.

Es por esto que las autoridades sostienen que se ha dado lugar a una refuncionalización del espacio desde su función original, ya que en el pasado se almacenaban granos (producción alimenticia), y en la actualidad se albergan obras de arte (producción cultural).

Si bien mediante la gestión de refuncionalización hubo una continua alusión a su uso pasado y al perdido contexto agroindustrial, ni el edificio ni su entorno fueron considerados como espacios patrimoniales. Aunque inexpresado —en la práctica—, arquitectura y paisaje asociado fueron leídos y tratados como un “cascarón vacío de vida” (Capel 1996: 6); vida que sería restituida gracias a la reconversión en un “algo” totalmente distinto. Su localización clave dentro de la estructura urbana, en un área en plena reconversión económica, su notable arquitectura y su cercanía al río Paraná, fueron elementos claves para la elección. Además

de no considerar su valor patrimonial industrial e histórico en esta reconversión, tampoco se tomó en cuenta que sus funciones originales hacían del edificio un espacio “poco feliz” para albergar bienes patrimoniales sin ciertas adecuaciones (cercanía al río, humedad en el espacio destinado a depósito, accesibilidad interna). Solo en períodos recientes se han implementado medidas –con altos y bajos– para resolver, o más bien mantener bajo control los problemas edilicios vinculados con la humedad e ingreso de agua por capilaridad.

Estamos ante una propuesta general que muestra una importante transformación en la fisonomía de la ciudad, en especial por las intervenciones urbanísticas que buscaron y lograron articular la costa, los parques y el río. El Museo de Arte Contemporáneo de Rosario a orillas del río Paraná, por medio de la apropiación de una de las estructuras de elevada visibilidad y de una colección con un gran número de artistas rosarinos y de zonas aledañas, se convierte efectivamente en un nuevo referente cultural de la ciudad. Su imagen se levanta como una de las promesas que contiene la identidad del patrimonio rosarino, desde la estética contemporánea.

IDENTIDADES LOCALES EN LO GLOBAL

La transformación de la extensión del río Paraná es uno de los aspectos más destacados en los últimos años dentro de la ciudad, una transformación que impacta en la propia identidad rosarina, invitando a una reconfiguración del imaginario cultural. En consecuencia, los nuevos eslabones urbanísticos, en este caso el museo de arte que se levanta a orillas del río, forman parte de un pensamiento con orientación de futuro que entrecruza lo local y lo global.

Memoria, patrimonio, identidad y museos están estrechamente vinculados, en tanto la institución museo ancla su razón de ser en el patrimonio que alberga, la identidad que ese patrimonio refleja, y la memoria en la que se asume construye esa identidad. Es claro que memoria, patrimonio e

identidad no son categorías fijas ni independientes de sus contextos sociopolíticos. La identidad, al ser una construcción que se relata (García Canlini 1995: 107), es dinámica y está en estrecha dependencia con el contexto histórico y situacional en la que se construye. El conjunto de representaciones y valores que se interiorizan como repertorios culturales son demarcatorios de fronteras entre actores sociales y es el resultado de procesos de construcción de sentidos que no ocurren de manera azarosa.

La semantización particular de ciertos espacios se da por procesos sociales y políticos que, en palabras de Jelin y Langland (2003: 3) “(...) llevan a que un ‘espacio’ se convierta en un ‘lugar’”. La agencia cultural y humana son las que conducen estos procesos, que no se limitan al agregado de nuevas capas de sentido, sino que –como en el caso que nos ocupa– incluyen también la abierta sustitución semántica, la construcción de un nuevo enunciado identitario. La memoria, que es el soporte para la identidad, es a su vez (y por eso mismo) un terreno de lucha ideológica para la configuración identitaria de los diversos grupos sociales (Huysen 2002).

Desde su origen y a través de los siglos, los museos se han constituido en instituciones referenciales del sistema, y como tales replican y reproducen sus relatos. Crimp (1980) propuso la existencia de una relación estructural entre el museo y las elaboraciones foucaultianas acerca de los regímenes discursivos, planteando que el museo es otra institución de confinamiento, en tanto que la historia del arte sería una disciplina. Retomando esta idea, Bennett (1996) distinguió a los museos como instituciones disciplinadoras, pero no de confinamiento, sino que los incluye en un rango de instituciones que denomina “de exposición”. Para Bennett, estas instituciones, eventos y disciplinas –componentes del llamado “complejo expositivo”– fueron formas de coerción más blandas que el archipiélago carcelario, por ejemplo. El complejo expositivo permitía visualizar los principios del orden en la organización narrativa y arquitectónica, con el objetivo de educar y “civilizar” al ciudadano mediante su participación en eventos tanto públicos como privados.

Dentro de este complejo expositivo, Karp y Lavine (1991: 15) han señalado el poderoso rol que el museo

juega como espacio de representación, donde la distribución de lo expuesto expresa una identidad cultural específica: los museos son espacios privilegiados para presentar imágenes de uno mismo y de los otros. Hay una construcción dirigida en las escenografías del museo y en los textos que introducen a lo expuesto: es la presentación de un espectáculo. Carol Duncan (1993, 1995) ha descrito al museo como un ritual civilizatorio que sirve a una ideología dominante, ayudando a construirla y consolidarla. Particularmente interesante resulta su lectura del MoMA, donde ve al museo de arte moderno en términos de un espacio codificado para un público masculino (Duncan 1993).

Estas lecturas de la institución museo tienen un marcado componente crítico y una profundidad notablemente mayor que el esquema tradicional que agrupa a los museos a partir de sus tipologías. Los enfoques críticos, en especial los que tienen que ver con los museos de arte, no solo ponen bajo la lupa al sistema arte, sino al conjunto de los mecanismos de difusión de la cultura, de los cuales los museos son un componente fundamental.

La particularidad de este tipo de museo pone de manifiesto un fenómeno de convivencia que se presenta en las últimas décadas. Se trata de una convivencia entre una propuesta global del arte y una versión localista de la cultura.

La primera línea de convivencia configura museos que invitan a conocer o disfrutar diversos aspectos del patrimonio cultural desde un carácter mercantil. Este panorama crea un nuevo vínculo con las instituciones, abandonando su rol de agentes culturales, para ser pensadas como objetos de consumo. Se crea un perfil museal con rasgos exaltados por el sector económico en detrimento de lo cultural. Así, son ideadas con la lógica de marca; una entidad artística que presenta características particulares que se asocian a una experiencia especial o única, donde su visita implica alcanzar y poner en juego nuestros deseos más profundos respecto de la experiencia estética (Smith 2012, Guasch y Zulaika 2007).

La propuesta de este tipo de espacio cultural representa un lugar en que el arte emerge de su aislamiento (obras elitistas junto con exponentes del

arte de masas), se convierten en la conjunción de una monumental arquitectura... una obra de arte total. En resumen, una tendencia que une "(...) grandes colecciones, importante arquitectura, destacados programas de exposiciones generales, no menos importantes exposiciones secundarias, dos tiendas, restaurante, interfaz elevada de Internet y economía de escala de una red de comunicaciones globales" (Guasch y Zulaika 2007: 17).

Estos sitios, por tanto, serán reconocidos en la escena global, como "museos marcas". Los mismos presentan la característica de tener un patrimonio con acento en el arte contemporáneo. Este último definido no como un período, sino como "lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún como un estilo artístico, sino un modo de utilizar estilos" (Danto 2009: 32). Estamos ante un modelo de institución como lengua franca, conjunto de formas abstractas y atemporales que se conforma por narrativas, metáforas y simbolismos particulares; una búsqueda de expansión cultural que se diversifica hacia una apertura de las periferias (Guasch 2008).

Por consiguiente, nos encontramos con un modelo museal que habrá de acoger el arte popular actual junto con obras de arte de culto. Aquí, ya no es posible contar la historia del arte desde un solo punto de vista, sino desde la pluralidad, valorando las distintas miradas y las nuevas lecturas. Dentro del contexto globalizador, la función de las obras de arte no será generar identidades sino simbolizarlas. En este sentido, los efectos de la globalización y su paradoja de lo local no constituye una amenaza, sino una creciente diferenciación de preservar el patrimonio local para que sea valorado por todos los individuos.

Así se presenta como una economía de escala, como parte de una red de comunicación global; tomando como caso el emblemático Museo Guggenheim, que es presentado como ejemplo de museo posmoderno; donde este tipo de economías marcan el estilo que deben poseer estas instituciones culturales en el marco de la globalización.

Las agudas críticas que recibe esta corriente dentro de la museología se deben principalmente a que

une el público y el arte desde el entretenimiento (Smith 2012): es la proyección de una vitrina, de una determinada idea artística; semejante a lo que ocurre cuando se tematiza un paseo de compras que da identidad a una empresa, o se crea un sitio como atracción turística.

La segunda línea de convivencia que se mencionó en párrafos anteriores trata de la corriente de museos que no se centra solo en la colección, sino en todo el ecosistema humano. Nos encontramos ante la llamada nueva museología que, representada por un grupo de museólogos franceses, piensa a la institución museo como transmisora de los legados patrimoniales que tienen la identidad de los pueblos (Lorente 2012). Estos espacios construyen un reconocimiento y servicio a la comunidad, desde una propuesta muy distinta a los grandes museos, pues la búsqueda radicaría principalmente en la identidad cultural local.

Esta propuesta genera un nuevo sistema de valores que privilegia la participación social, enfocada en la preservación y la difusión de un patrimonio particular de una determinada comunidad. En consecuencia, se genera en la colectividad un interés por preservar y divulgar aquellos símbolos que los distinguen dentro de la escena global.

Esta idea se relaciona con un tipo de propuesta que une el valor del legado patrimonial que se encuentra acumulado en las salas de las instituciones artísticas respecto de los de sus comunidades (Sabaté Navarro y Gort Riera 2012). Los ciudadanos logran entonces identificarse con diferentes aspectos de la entidad, estimulando un sentido de orgullo e identidad sobre aquello que se proyecta dentro de sus espacios museográficos.

Por consiguiente, al visitar un museo estamos ante el resultado de un proceso de invención y construcción social, con la "(...) capacidad para representar simbólicamente una identidad" (Prats 1997: 22), que se define y redefine en sus diferentes propuestas museográficas, representando un determinado momento histórico y espacial.

Las ciudades en que se establecen los museos de arte contemporáneo generalmente suman sus

particularidades y crean nuevos simbolismos para colocarse dentro de la escena global; establecen un proyecto de recuperación urbana, económica y cultural, para poder ser consumidas desde lo cultural, abandonando sus anteriores prácticas a modo de salvación (Guasch 2008).

En este sistema de construcción simbólica, más allá de que se trate de una propuesta artística cuyos planteamientos pueden ser leídos desde lo global, nos encontramos que continúan siendo parte de la memoria colectiva e individual, así como de los valores sociales y culturales de una determinada comunidad. Por tanto, son patrimonios que promueven la apropiación de una determinada identidad que se configura mediante símbolos que se seleccionan, se interpretan y se representan, por ejemplo, con actores de la cultura local proyectados como referentes de lo global (Prats 1997).

Los museos del siglo XXI son reflejo de los entrecruzamientos entre lo local y lo global. Se encuentran en medio de preservar prácticas locales, como manifestaciones de una identidad determinada, frente a los discursos globales y heterogéneos. Por ello, nuestro objeto analizado, emblema cultural que enorgullece a los rosarinos, nos permite visualizar desde su patrimonio y su ubicación algunos aspectos de esta convivencia entre las dos corrientes mencionadas. Nos encontramos con una propuesta híbrida, que permite pensar lo global desde una mirada local.

La idea de un museo que cobra el carácter de una "marca", por su majestuosidad dentro del espacio verde, y una cierta tónica mercantilista (por sus espacios privados), no opaca la convivencia con una identidad cultural propiamente rosarina que se puede evidenciar en una política de elección de artistas locales y de zonas aledañas. Sin embargo, no se intenta formular un juicio de valor respecto de lo que se entiende por arte contemporáneo rosarino, sino más bien mostrarlo como un rasgo diferenciador.

macro permite pensarlo desde su exterior y su interior, como un espacio de apropiación cultural para los rosarinos, como la posibilidad de entender la ciudad presente y su visión de futuro.

IDENTIDAD LATINOAMERICANA

Este apartado se propone reflexionar acerca de la posibilidad de hablar de una identidad latinoamericana en este tipo de propuestas, con acento en el arte contemporáneo. Como ya se ha señalado al observar algunas características que presenta el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, nos encontramos con un híbrido, entre una identidad local y una global. Sin embargo, parece interesante cuestionarse acerca de lo que ocurre con esta propuesta dentro del contexto latinoamericano: ¿podemos hablar de una identidad latinoamericana en las propuestas museales contemporáneas?

Desde los años cincuenta, los museos de arte se construyen en casi todas las ciudades capitales, poniendo atención, en primera instancia, a un patrimonio de arte moderno. Estos museos trataron de entregar una oferta cultural con una gran carga simbólica, que unió la vanguardia internacional con la vanguardia nacional. De este modo surgieron, por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Colombia) o el Museo de Arte Moderno de San Pablo (Brasil), que establecieron la posibilidad de un patrimonio cultural que respaldara las propuestas artísticas locales, además de dar a conocer lo más significativo del arte internacional de la época.

Tres décadas más tarde se crearon los Museos de Arte Contemporáneo. En sus orígenes, la mayoría de ellos dependieron directamente de universidades de carácter autónomo, como fue el caso del museo de San Pablo y de Santiago de Chile, entre otros. Sin embargo, con posterioridad el juego se abrió a fundaciones públicas, como es el caso del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil (del Banco Central de Ecuador), o bien, a fundaciones privadas, como la Fundación Proa en Buenos Aires (Argentina) o Itaú Cultural en San Pablo.

Estos últimos corresponden a ofertas artísticas que, frente al escenario de la globalización, comenzaron a revalorizar lo local, buscando asumir la diversidad cultural, teórica y étnica, así como la variedad en las maneras de exponer la producción plástica.

A su vez, los distintos países fueron modificando su propia configuración de identidad, demostrando que se trata de “(...) una construcción en perpetuo cambio; una identidad dinámica que caracteriza a cada grupo social, que incluye sus sistemas de valores, sus creencias, sus mitos y tradiciones, sus múltiples formas de expresión, su manera de estar presentes en el mundo” (Decarolis 2004: 27).

Estas instituciones respondieron a un cambio de filosofía y de postura que acompañó la transformación de las obras de arte, es decir, el paso de una obra-objeto a obras-inmateriales, que implicó también el surgimiento de los colectivos colaborativos en vez del artista solitario, por mencionar solo algunos. Esta nueva realidad del escenario artístico obligó a redefinir y transformar el museo desde una perspectiva más multidisciplinar.

No obstante, una de las principales polémicas que presenta la región dentro de la museología es que es pensada homogéneamente, pero la realidad es que existe un carácter plural, producto de la conformación de una amplia diversidad de culturas y tradiciones en las distintas naciones. Esta forma de reducción de lo latinoamericano, a una unidad homogénea, tiene como resultado un desenfoque en el plano de las ideas y de la representación cultural (Jiménez 2011).

Asimismo, la situación dentro del sector museológico también es dispar, proyectando situaciones heterogéneas, incluso dentro de cada país (diferencias en variables históricas, geográficas, económicas, sociales y políticas). Por siglos se trató de amalgamar en los espacios museales las singularidades sociales y culturales, como un modelo de institución que colecciona y exhibe “la exportación europea” (Kalenberg 2012: 202). Por el contrario, en los últimos tiempos se intenta definir un modelo adaptado a la realidad de cada lugar en la que está emplazada la institución museológica.

A pesar de ello, las distintas propuestas dentro de la especificidad aún tienden a un museo para una

determinada élite, tanto desde la formación de sus colecciones como desde la visita o su frecuentación. Esta realidad nos lleva a plantearnos el acceso a las instituciones museales en América Latina. Lo cierto es que nos encontramos con un panorama donde un número importante de la población desconoce qué es y para qué sirve un museo. Esta situación nos hace pensar para qué y para quién están pensadas las formas de visualizar las colecciones que forman parte de ellos. Los espacios museales en la actualidad deben buscar atender las distintas características de los grupos culturales, para lograr una inclusión social de nuevos públicos y una oferta más rica para los visitantes habituales (Castilla et al. 2003).

Sin embargo, la particularidad de contener un patrimonio contemporáneo, como ocurre con el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, se visualiza como una de sus mayores debilidades, ya que no logra vincular, salvo por una simple visita al espacio físico, al ciudadano rosarino con su colección. Esta se encuentra constituida por obras de arte que incluyen propuestas de lo más variadas, plasmadas en una gran diversidad de técnicas y materializaciones que suelen desconcertar al espectador. Es decir, el visitante se enfrenta a piezas que no se mantienen dentro de los parámetros conocidos, lo que implica un pasaje de lo moderno a lo contemporáneo, una nueva forma de vincularse con el arte. En este sentido, generar para el arte contemporáneo un espacio propio y diferenciado del arte tradicional es una forma de enunciar que el juego de legitimación propio del museo continúa, pero a su vez que las reglas de comprensión y valoración de lo que es “arte” han cambiado.

Recuperando palabras de Montini (2008) para alentar la reconciliación entre arte nuevo y público, su equipo curatorial destacó aspectos formales y temáticos, apostando a la contemplación. De este modo se abandonó la falta de investigación y análisis histórico de las piezas, siendo tratadas exclusivamente como obras contemporáneas.

Más allá de lo complejo que puede ser lo artístico en la actualidad, es necesario recordar que percibimos desde lo que sabemos, desde nuestras experiencias previas. Es posible que la ubicación del museo fuera pensada como un modo que permitiera una mayor participación de los ciudadanos, pero consideramos que es insuficiente y que se debe tratar de acompañar con cierta educación que permita enriquecer dicha experiencia.

El desafío en estas materias es generar políticas que asignen estrategias que tengan por finalidad la producción y el intercambio de conocimientos, así como la integración social, potenciando las diferencias culturales dentro de cada país y de la región en su conjunto. Es decir, desarrollar experiencias museísticas que impulsen el arte regional dentro de espacios que integren pasado y presente como lugar creativo, imaginativo y pluricultural, donde lo local se relaciona con lo global sin perder lo propio.

CONCLUSIONES

Se ha intentado realizar un breve recorrido de los cambios que se han dado dentro de los museos de arte, entendiendo que se trata de situaciones con sus propias especificidades y con una importante diversificación que se encuentra en permanente construcción. Es por ello que la apertura hacia las nuevas tecnologías de fines del siglo XX sumó otras interrogantes relacionadas con el mundo virtual, que han llevado a un abandono del espacio físico, creando nuevas realidades para las instituciones museales.

El ser museal está cambiando y nos está cambiando la mirada. Los museos de arte latinoamericanos se dirigen hacia la búsqueda de un espectador que proyecte nuevas lecturas, para construir dentro de sus discursos curatoriales, el mirar lo latinoamericano

desde América Latina. Se trata de articular la construcción crítica de los códigos estéticos heredados y abordar las nuevas narrativas del arte exterior, desde lo local. Es decir, privilegiar el arte de sus acciones y la obra de sus artistas, al comprar,

conservar, documentar y exhibir sus producciones; sin dejar de atender los testimonios del arte universal y de la región, para lograr perspectivas plurales desde las particularidades del gran escenario artístico, que armonice lo más cercano con lo universal.

REFERENCIAS CITADAS

BENNETT, T. 1996. The Exhibitionary Complex. En R. Greenberg, B. Ferguson y S. Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, pp. 73-101. Londres, Reino Unido: Routledge.

CAPEL, H. 1996. La rehabilitación y el uso del patrimonio histórico industrial. *Documents d'anàlisi geogràfica*, 29: 19-50. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/viewFile/41756/52604>

CASTAGNINO+MACRO. 2004. *Catálogo de arte argentino contemporáneo. Obras de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario*. Rosario, Argentina: Ediciones Castagnino+macro. Disponible en: <http://www.macromuseo.org.ar/libros/>

CASTILLA, A., HERRERA, M.J., BOFFO, R., GALESIO, F. 2003. *Una política cultural para los museos en la Argentina*. Santa Fe, Argentina: Asociación de Museos de la Provincia de Santa Fe. Disponible en: http://museosdesantafe.com.ar/descargas/35_texto14.pdf

CRIMP, D. 1980. On the Museum's Ruins. *October*, 13: 41-57. Disponible en: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Crimp-OnTheMuseumsRuins-1980.pdf>

DANTO, A. 2009. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.

DECAROLIS, N. 2004. Unidad y diversidad: el desafío latinoamericano. International Symposium ICOFOM "Museology: an Instrument for Unity and Diversity?". *ICOFOM Study Series*, 34: 26-34. Disponible en: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2033_final_version%202003.pdf

DUNCAN, C. 1993. *The Aesthetics of Power: Essays in the Critical History of Art*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

DUNCAN, C. 1995. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Londres, Reino Unido: Routledge.

GARCÍA CANCLINI, N. 1995. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.

GUASCH, A.M. 2008. Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. *CALLE 14*, 2(2): 10-19. Recuperado de: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1236/1658> [25 octubre 2013].

GUASCH, A.M. y ZULAIKA, J. 2007. *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, España: Akal.

HUYSEN, A. 2002. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

JELIN, E. y LANGLAND, V. (comps.). 2003. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, España: Siglo XXI.

JIMÉNEZ, J. (ed.). 2011. *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid, España: MEIAC/Turner.

KALENBERG, A. 2012. El museo: los museos de América Latina en escena. En J. Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, pp. 196-213. Madrid, España: MEIAC/Turner.

KARP, I. y LAVINE, S. (eds.). 1991. *Exhibiting Culture: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington DC, Estados Unidos: Smithsonian Institution Press.

LORENTE, J.P. 2012. *Manual de historia de la museología*. Gijón, España: Trea.

MONTANER, J.M. 2004: *El reciclaje de paisajes: condición posmoderna y sistemas morfológicos*. Trabajo presentado en el II Seminari Internacional sobre Paisatge: Els paisatges de la postmodernitat (21, 22 y 23 de octubre). Disponible en: http://www.coac.net/ofpaisatge/content/2004/2004_josepm_montaner.pdf

MONTINI, P. 2008. No todo empezó en el 99. *A-Desk, Crítica y Arte Contemporáneo*, 30: [s.p.]. Disponible en: <http://www.a-desk.org/30/pablo.php>

PARDO ABAD, C.J. 1991. Consideraciones en torno al concepto de vaciado industrial. *Estudios Geográficos*, 52(202): 89-108. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7281>

PRATS, L. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona, España: Ariel.

SABATÉ NAVARRO, M. y GORT RIERA, R. 2012. *Museo y comunidad: un museo para todos los públicos*. Gijón, España: Trea.

SMITH, T. 2012. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

SOBRINO SIMAL, J. 1998. La arquitectura industrial: de sala de máquinas a caja de sorpresas. *Ábaco. Revista de cultura y ciencias sociales*, 19: 19-28. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=113175>