

caiana

Américo Castilla

Fundación TyPA, Argentina

La profesionalización de los museos en Argentina.
Desde la centralidad de los objetos a la prioridad
del visitante.

La profesionalización de los museos en Argentina. Desde la centralidad de los objetos a la prioridad del visitante.

Américo Castilla
Fundación TyPA, Argentina

La cultura se relaciona con los objetos y es un fenómeno del mundo; la hospitalidad se relaciona con la gente y es un fenómeno de la vida.
Hannah Arendt

La *Ninfa sorprendida* de Manet (**Fig. 1**) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y el disco pectoral de metal, perteneciente a la cultura Aguada del Noroeste argentino y conservado en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata (**Fig. 2**), son dos piezas que expresan al coleccionismo y a los museos en la Argentina. El excepcional Manet comprado en 1914 da cuenta de la prosperidad de la clase dominante de fines del siglo XIX y comienzos del XX. El pectoral o disco pre-hispano de bronce, llamado Lafone Quevedo en honor al arqueólogo de ese nombre (1835-1920) educado en Cambridge, que comenzó a interesarse por las culturas originarias y culminó como director del Museo de La Plata,¹ también expresa a una clase social. El discurso de los museos era en sus orígenes el de las elites intelectuales y políticas. Las discusiones acerca del papel de los visitantes o de sus derechos eran inimaginables. En todo caso eran grupos sociales a los cuales se creía necesario educar.

En la Argentina del siglo XIX los territorios deshabitados predominaban en el paisaje. Concluidas las guerras de independencia (1816) y las aún más cruentas guerras civiles (1860), comenzaban las de exterminio de los pobladores originarios -la consigna fue la de dominar un territorio inmenso para lo cual era necesario conocerlo, describirlo y repoblarlo con inmigración europea.² Las ciencias naturales

fueron un vehículo político para ese conocimiento, y las colecciones de fósiles y especies vegetales, el material científico que justificó la creación de los primeros museos y las primeras academias de ciencias. En 1871 el presidente Domingo F. Sarmiento acepta las credenciales del Ministro Residente del nuevo imperio alemán y toma como ejemplo la conformación prusiana de las instituciones científicas. Designa a Karl Hermann Burmeister, científico alemán, para organizar la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas y la Academia Nacional, en la Provincia de Córdoba, para lo cual contrata a otros colegas alemanes.³ Ya en 1862 Sarmiento, como ministro del presidente Bartolomé Mitre, le había encargado a Burmeister, ex director del Museo de Zoología en la ciudad de Halle (Alemania), la creación del Museo Público de Buenos Aires que dirigiría hasta su muerte en 1892. A este último, Burmeister lo califica como “el primer museo de Sud América”. Esta no fue la única influencia europea desde luego, el sistema jurídico de la nueva república estuvo muy influido por el Código Napoleón y las instituciones culturales, entre ellas los museos, resultaron una creación del Estado como órganos de educación moral y de disuasión política de los nuevos ciudadanos.

De un modo que ahora veríamos como contradictorio con ese orden cívico y moral que se quería instaurar, pero que estaba perfectamente en línea con los hábitos culturales europeos de la época, algunos caciques originarios y sus familias fueron conducidos por la fuerza al Museo de Ciencias de La Plata -ejemplo del gran museo de fin de siglo, inaugurado en 1888- hasta que una vez muertos pudiesen conservarse sus órganos y preservarse sus cuerpos. En paralelo, el Jardín de Plantas de París exhibía como zoológico humano a ejemplos de los pocos indígenas remanentes del exterminio del extremo Sur de la Argentina y Chile para goce de la burguesía parisina, y el Jardín Zoológico de Frankfurt am Main, entre otros, mostraba las caravanas de africanos o samoanos como diversión exótica.⁴ Estos ejemplos demuestran la proximidad de los proyectos y prejuicios políticos del Estado con los discursos de los museos de ciencia, los zoológicos, los jardines botánicos, las ferias mundiales, los archivos, los dioramas y la fotografía antropológica. Ese contacto entre ciencia y Estado, a fines del XIX y comienzos del XX, facilitaba de algún modo el financiamiento

de las actividades de los museos o más bien el de las actividades de acumulación e investigación que, junto a una propuesta iluminista de educación, eran su principal objetivo. Si bien en sus comienzos los museos coleccionaban tanto fósiles como objetos de arte o históricos, una vez que comenzaron a independizarse los de arte y los de historia no contaron con ese plus de utilidad ligada a la economía y la expansión física del Estado, por lo que su sustento y jerarquización requirió mayores dimensiones simbólicas. También es cierto que tanto el arte como la historia estuvieron siempre bien dotados para generar y difundir simbologías – y las ligadas a la idea de patria y nación aún hoy predominan en los museos de historia- aunque raramente se ocupan de las coyunturas políticas del momento, de interés prioritario para los gobernantes de todas las épocas. De hecho, esa paulatina discrepancia de objetivos hizo que los museos de todo tipo fueran perdiendo sustento a lo largo del siglo XX.

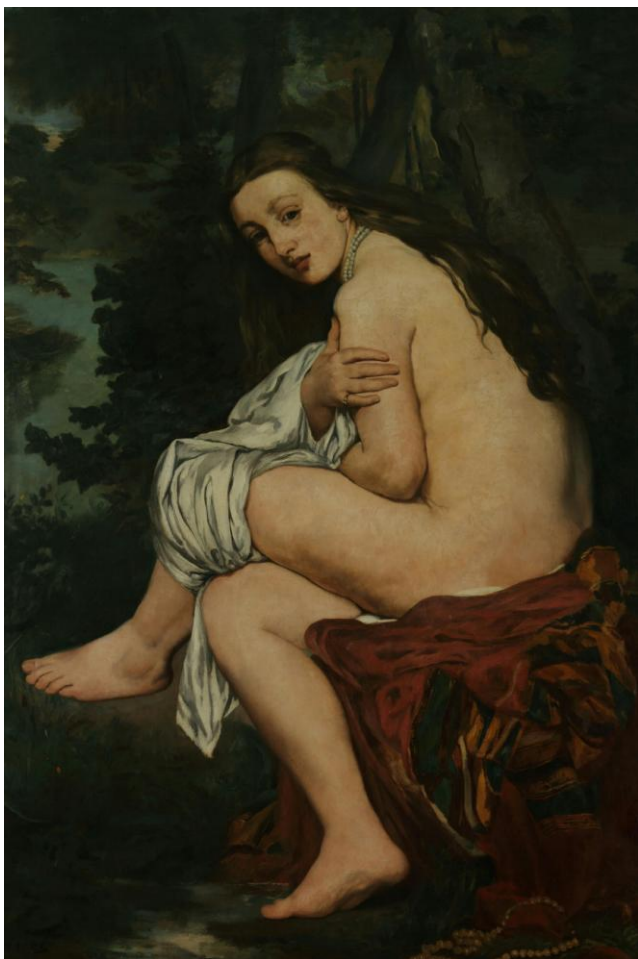


Fig. 1 Louis Manet. *La Ninfa Sorprendida*, óleo sobre tela, 144,5 x 112,56 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Algunos de los personajes notorios de la época como el arquitecto Alberto Prebisch dicta una conferencia en el principal museo del país en 1934 y dice: “Hoy el arte está mezclado e identificado con una vida que es muerte: la vida de un museo”.⁵ Como urbanista, con algunas obras que aún perduran, como el obelisco en el centro de Buenos Aires o el espectacular cine Gran Rex, la crítica de Prebisch estaba dirigida al arte moderno de caballete que no veía integrado a la ciudad como la arquitectura y las iglesias lo hicieron en el pasado, por lo que lo consideraba muerto por no satisfacer necesidades urbanas: “Rotos los vínculos del arte con la vida, es el museo quien ha de recoger los desechos de un arte que la vida rechaza. Estamos por excelencia en la época del museo”.⁶



Fig. 2 Disco de bronce, denominado Lafone Quevedo, Siglo VI/IX d.C., Museo de La Plata.

La arquitectura de los museos en función de la fisonomía urbana es un tema sobre el cual se ha discutido extensamente.⁷ La mejor expresión de ese matrimonio pasajero entre Estado y ciencia son las obras de arquitectura del Museo de Ciencias de La Plata y el Museo Argentino de Ciencias Naturales de Buenos Aires en el centro geográfico de esa ciudad. Como antes dijimos, la inauguración del de La Plata (1888) fue el hito de modernidad y aceptación simbólica de la institución en la cultura del país, a la manera del Instituto Smithsonian en los Estados Unidos. En el segundo caso, si bien el edificio del museo de Buenos Aires fue inaugurado parcialmente en 1937, el decreto de su creación fue de 1812 y la obra fue concebida con la grandeza y los detalles decorativos del Museo Británico. Fueron muy pocos los museos construidos como tales en el siglo XX y en general se trató de adaptaciones de edificios existentes lo cual en algunos casos

permitió su conservación y en otros jugó en contra de la conservación y exhibición de las colecciones. Tal el caso del Museo Nacional de Bellas Artes para cuya tercera y por ahora definitiva ubicación se eligió una anterior edificación de aguas corrientes. Puede imaginarse la humedad que perjudicó durante décadas a las colecciones. También es necesario decir que los tres museos mencionados, como así también el Museo Histórico Nacional en el Parque Lezama, sitio histórico de la ciudad de Buenos Aires, están ubicados en lugares urbanos preferenciales, lo que por cierto les aporta un valor adicional.

Hubo que esperar hasta el nuevo siglo y a la iniciativa privada para observar una verdadera innovación arquitectónica: la del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba)-Fundación Costantini (**Fig. 3**), en línea con la tendencia de creación de espacios contemporáneos generosos e invitantes, para un público acostumbrado a la espectacularidad espacial y a los códigos de desplazamiento que impusieron los centros comerciales.



Fig. 3 MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Foto: cortesía MALBA.

Las primeras dos presidencias de Perón (1946-1955) tuvieron estabilidad política y auge económico, lo que permitió cambios sociales importantes y un acceso más amplio y de las capas más bajas de la sociedad a la educación. Los museos públicos, dependientes de un Ministerio de Educación ocupado de la escolaridad, no parecen haber sido considerados

de utilidad para los propósitos políticos populistas que caracterizaron el período. Al contrario, algunos museos, como el de Bellas Artes, hospedaron oficinas administrativas del ministerio (**Fig. 4**).



Fig. 4 Las fotos de Perón y Evita presiden un acto en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1950.

Los museos de ciencia continuaron produciendo investigación, los de historia persistieron en las dogmáticas repeticiones del canon patrio y los de arte no fueron receptivos a las corrientes vanguardistas que con mucha fuerza se registraron a mediados del siglo y sobre todo a partir de la década del 60. De hecho, un teórico del arte de enorme energía y capacidad de gestión como Jorge Romero Brest, renunció a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963) para encabezar el movimiento de vanguardia e internacionalización de las artes desde el Instituto Di Tella (1963-1969).⁸ Por el contrario, otro crítico de arte, Rafael Squirru, alentado por la creatividad y reconocimiento público de los artistas argentinos, crea en 1956 el Museo de Arte Moderno, dependiente de la Ciudad de Buenos Aires. Con escasos fondos y espacio inadecuado, las buenas intenciones de Squirru debieron esperar más de medio siglo para estar a la altura del alto nivel de producción artística del país y la región.

El breve tercer mandato de Perón (1973-74), la inestabilidad política y la posterior dictadura militar a lo largo de los años setenta, debilitó aún más a las instituciones de la cultura y provocó el apartamiento de muchos de los líderes intelectuales y en muchos casos también su exilio. 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.⁹ Un caso paradigmático que indica el grado de contradicción en que se vivía, fue el robo a ese museo en las vísperas de la Navidad de 1980. Se trató del mayor robo producido a un museo en la Argentina, del que fueron sustraídas 16 obras de arte y siete objetos que incluían entre otras piezas: pinturas y dibujos de Auguste Renoir, Paul Cézanne, Edgar Degas, Auguste Rodin y Paul Gauguin. Existe una seria sospecha de que el autor fue un grupo de los servicios secretos del propio gobierno militar, ya que había muchas de esas bandas armadas actuando en secuestros de personas y pillaje de todo orden, y que las obras de arte habrían sido canjeadas por armas, en Taiwan, para provecho del propio gobierno.¹⁰ De ser cierto, esto no solo hablaría del abandono y desinterés del régimen por el principal museo del país, sino del grado delictivo de ese vínculo entre el Estado dictatorial y sus instituciones culturales (Fig. 5).¹¹



Fig. 5 Obras de la exposición De Cezanne a Miró (1968), proveniente del MoMA, ingresan al Museo Nacional de Bellas Artes durante la dictadura del Gral. Juan Carlos Onganía.

La recuperación de la democracia, en 1983, fue un gran alivio y el momento de intentar recuperar a un país social y políticamente dañado. La población sentía la necesidad de expresarse públicamente y los museos continuaban sin estar preparados para contener esa ola expansiva. Lo que predominó en cambio fueron los conciertos y recitales hechos en la vía pública, el regreso de la gente a las plazas y los espacios abiertos, y también el de los artistas e

intelectuales dispuestos a rehacer las cátedras universitarias y las instituciones culturales.¹² La Dirección de Patrimonio de la Secretaría de Cultura de la Nación, a cargo de Mónica Garrido, se apoyó en los mandatos de la UNESCO para promover la actualización de la función de los museos y realizó encuentros y discusiones, inéditos hasta entonces, e incluso el país fue huésped de la XIV Conferencia de ICOM en 1986. En el ámbito privado, fue el tiempo de comenzar a profesionalizar a los recursos humanos de un modo continuado y en contacto con las nuevas técnicas museológicas, y en este plano fue fundamental la acción de la Fundación Antorchas¹³ que creó un extraordinario Centro de Restauración del Patrimonio Cultural que denominó TAREA, de formación continuada para conservadores.¹⁴ También fueron decisivos los cursos y seminarios que organizó esa fundación sobre temas de educación, técnicas de exhibición, guión y exposiciones temporarias, entre otros.

El momento Antorchas de educación para los profesionales de los museos

Entre los documentos producidos durante la primavera democrática del 83, se había publicado un intento de diagnóstico del estado de los museos en el país producido por una experta de los Estados Unidos, Bettina Raphael, con sede en Nueva Mexico. El escueto folleto fue publicado, pero Raphael no tuvo más noticias de sus comitentes ya que el mandato político del presidente Alfonsín (1983-1989) había concluido y no había interés en continuar la investigación. Con ese folleto en mano, la Fundación Antorchas invitó a Bettina Raphael a volver al país a fin de conocer personalmente sus puntos de vista y diseñar, junto con otros consultores, una política de apoyo a los museos. A partir de 1992 y durante diez años,¹⁵ se capacitó a los recursos humanos con talleres teórico-prácticos de gran impacto didáctico que incluían un subsidio para los museos de donde provenían los participantes. Se becó a estudiantes para realizar cursos en el exterior y se les facilitó la concurrencia a congresos internacionales. Con el apoyo del Smithsonian Institution,¹⁶ se contó con la supervisión de dos especialistas experimentados: Carolyn Rose en conservación preventiva y Jim Volkert (National Museum of the American Indian) en diseño de exposiciones. El formato consistió en tomar un

museo como caso testigo, que accediera a reformar sus políticas de conservación y diseño y estuviera en condiciones de rehacer sus salas de exposición. Cada taller tuvo una duración de dos años con reuniones de dos semanas cada seis meses del personal seleccionado de museos de la especialidad escogida (en orden sucesiva: de antropología, de historia, de ciencias naturales y de arte) de Argentina, Brasil y Chile. Mediante el primer proyecto, veinticinco participantes reformaron el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, produciendo la exposición “Los Señores del Jaguar” en alusión a la transfiguración ritual pre-hispana; mediante la siguiente experiencia se rehizo completamente el Museo Regional de la Colonia San José, en la provincia de Entre Ríos, un museo que refleja la inmigración suiza al país a partir de 1859 y que sirvió para capacitar a otros veinticinco participantes de los lugares más aislados del país y de los otros mencionados. La tercera intervención fue en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, aquel museo de 1888 que necesitaba renovar sus salas –y donde se rehizo la sala introductoria- y finalmente el museo de arte escogido fue el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario Juan B. Castagnino, provincia de Santa Fe. El nombre de esta última exposición fue: “La Sociedad de los Artistas”, exaltando el vínculo entre los artistas de esa ciudad y sus intercambios, mediante dispositivos que facilitaban la interactividad de los visitantes. Cada uno de los participantes de los talleres volvió a su museo de origen con un proyecto de reformas en base a lo aprendido, y un subsidio para comenzar a llevarlo a cabo. Esos aproximadamente cien profesionales construyeron posteriormente una red que se denominó: Red Jaguar, con el objetivo de mantenerse en contacto e intercambiar información, a la vez que organizaron reuniones nacionales para discutir temas museológicos. Estos talleres modernizaron la didáctica y ofrecieron la oportunidad de ejercitar prácticamente las lecciones aprendidas. Simultáneamente, la Fundación organizó programas inéditos de apoyo a los artistas visuales de las provincias con el objetivo de crear nuevos núcleos de acción artística que pusieran en crisis a la inmovilidad de los museos en las respectivas provincias. Esos programas, básicamente compuestos por clínicas artísticas a cargo de artistas con mayor experiencia y de teóricos del arte, dinamizaron

radicalmente el ambiente artístico y en algunos casos se produjo el efecto deseado.

Nuevos museos de arte para las provincias

Los fines de milenio siempre reservan sorpresas, malas y buenas. La crisis político-financiera de la Argentina que obró como un anuncio de la posterior crisis financiera mundial, con default incluido, provocó una conmoción social muy grave y a la vez, como respuesta, una nueva ola de creatividad de las artes.¹⁷

A diferencia de otras veces, en esta ocasión los museos dieron acogida al nuevo fermento artístico. A comienzos del nuevo siglo se crearon dos nuevos museos en Salta, una provincia que hasta entonces no daba lugar al arte contemporáneo: un museo de arte contemporáneo y un nuevo edificio para el museo provincial de bellas artes. La Fundación Antorchas también apoyó la creación de un laboratorio de conservación de patrimonio cultural para la provincia, luego de formar durante tres años a sus técnicos. Una rareza adicional para esa provincia tradicionalmente conservadora: la creación de un museo de artista a 3.000 metros de altura, el dedicado al norteamericano James Turrel; una verdadera e inesperada joya dentro del predio de un viñedo del coleccionista dueño de la bodega de vinos Colomé. En el Museo Castagnino de la ciudad de Rosario se constituyó la mayor colección de arte contemporáneo del país y se fundó un nuevo museo, el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO). En la Provincia de Córdoba se creó el Museo Evita-Palacio Ferreira de Bellas Artes y se expandió y refuncionalizó al Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”. En Neuquén, la municipalidad local construyó un nuevo museo de arte como filial del Museo Nacional de Bellas Artes a partir del préstamo gratuito de una importante colección del museo madre. Más recientemente, en la provincia de San Juan se construyó un Museo Provincial de Bellas Artes a nuevo y se dinamizó la programación de exposiciones. Si bien se conocen proyectos de museos de ciencias e historia, está claro que los de arte llevan la delantera en oposición a la tendencia que observábamos en el pasado. La influencia de la espectacularidad de los museos de arte exitosos de las grandes capitales del mundo y la

comprobación de que el turismo se siente atraído hacia los nuevos edificios y las exposiciones espectaculares parecen haber sido decisivas. En una escala más modesta, debemos resaltar el fenómeno de los museos regionales de las pequeñas ciudades de todo el país. Casi ninguno de ellos tuvo un crecimiento notable en las últimas décadas¹⁸ pero esos museos, con todos sus inconvenientes, aportan sentido comunitario y son sitios de memoria que merecen buenos proyectos de renovación conceptual y edilicia.

Gestión pública y gestión privada

Todos los esfuerzos que se mencionan para capacitar recursos humanos y dinamizar la gestión de los museos, se encontraron con un escollo insalvable: su desactualizado régimen administrativo público que impide el cambio. El modelo del Estado todopoderoso, que ubicaba a sus museos como una oficina más, en las filas inferiores de su organigrama, terminó por hacer colapsar su institucionalidad. Uno de las consecuencias del fin del idilio entre los museos y el poder político fue su desfinanciamiento. El Estado dejó de ofrecer los recursos necesarios y pidió a las instituciones que él creó que buscasen un modo alternativo de sustento, pero el modelo administrativo que les proveyó resultaba inadecuado para que lo hiciesen con éxito. La solución inmediata fue la de apelar a las asociaciones de amigos, una institución que proliferó rápidamente, pero estas demostraron que no eran un paliativo suficiente. Es más, aquellas que fueron capaces de juntar recursos fueron en algunos casos las más difíciles rivales para los directores de museos, atribulados por su falta de dinero y por consiguiente de suficiente independencia en la toma de las últimas decisiones. En 1998 la Fundación Antorchas organizó una conferencia para discutir este tema: “Lo público y lo privado en la gestión de museos”. Los ejemplos aportados por especialistas de varios países y los trabajos producidos por juristas, sociólogos e intelectuales locales fue un hito en el pensamiento acerca de los museos, pero aún faltaba mucho trecho por recorrer¹⁹ ya que el Estado permanecía ajeno a la discusión y más bien adscribía a las políticas neo-liberales de los años 90, que traspasaba los servicios esenciales como la telefonía y los recursos energéticos a manos privadas. Los museos públicos habían

quedado en un limbo, en el que eran desatendidos por sus superiores y no renovaban su gestión como sí lo hacían las empresas privatizadas.

En el año 2003 asume un nuevo gobierno peronista, aunque ajeno a la estructura tradicional político-sindical del movimiento. El nuevo presidente, Néstor Kirchner, desconocido para la mayoría de la población, designó como ministros de cultura, a lo largo de su mandato, a dos intelectuales con reconocido prestigio dentro de las ciencias sociales pero sin pasado partidario: Torcuato Di Tella (2003-2005) y José Nun (2005-2008). Esta característica de idoneidad, que debiera ser una obvia condición para asumir ese cargo, fue inusual en la cultura oficial Argentina de las últimas décadas. Entre los planes de los nuevos funcionarios estuvo revisar la condición en que se desempeñaban los 16 museos nacionales y la de impulsar una reforma legislativa que al menos permitiese ofrecer un ejemplo de buenas prácticas administrativas para los museos en general. Se eligió para ello al mayor museo, el Museo Nacional de Bellas Artes al que se elevó de jerarquía administrativa, se le aseguró un presupuesto anual para incrementar su colección y se proveyó de nuevos cargos: un consejo asesor con facultad de elaborar el plan estratégico conjuntamente con el director ejecutivo, el propio director ejecutivo ahora con rango de Subsecretario de Estado, dos nuevos cargos de director artístico y otro administrativo, y jefes de departamentos, todos ellos a designar por concursos de antecedentes. Durante ese período de gobierno, una verdadera primavera para los museos, se concursaron todos los cargos jerárquicos de los museos nacionales, se realizaron capacitaciones tanto para museos públicos como privados y se organizaron exposiciones temporarias de gran nivel con colecciones nacionales destinadas a todas las provincias del país.²⁰ Lamentablemente esa gestión proactiva no fue continuada a partir de la gestión de gobierno siguiente y no se modificó la estructura de ningún otro museo, por lo que estos no pudieron aspirar a una modernización de objetivos, a pesar de las buenas iniciativas de algunos de sus directores. Como dato pintoresco agregamos que la presidenta Cristina Kirchner (2007-2015) creó un nuevo museo al lado mismo de la casa de gobierno, llamado Museo del Bicentenario, desde donde pronunció

muchos de sus discursos en cadena nacional de emisoras, y desde donde se transmitió un relato heroico pretendidamente revisionista sobre la historia argentina, que culminaba exaltando a su propio gobierno. El otro museo creado en esa gestión fue el Museo de Malvinas e Islas del Atlántico Sud, dentro del predio de la ex ESMA, en Buenos Aires, donde se rescatan hallazgos expositivos y alternativas espaciales, aunque predominó la épica confrontativa propia de su gobierno. En sentido inverso, una iniciativa interesante por su continuidad, fue emprendida por un grupo de investigadoras de arte que organizaron encuentros académico-profesionales para analizar los criterios curatoriales de las exposiciones del país y de América Latina.²¹



Fig. 6 Programa Cultura Investiga. Ministerio de Cultura de la Nación, Argentina.

El momento TyPA de formación de recursos humanos para los museos

Al cierre de la Fundación Antorchas, en 2004, un grupo de gestores culturales con experiencia decide crear una nueva fundación que continuaría la misión de aquella en la promoción de pensamiento en torno a los museos y a la capacitación de recursos humanos. La Fundación TyPA-Teoría y Práctica de las Artes,²² organiza conferencias y talleres que incluyen a los siguientes: En Red. Jornada de vinculación y asesoría para proyectos: en el marco del Seminario Arte e Integración Social II, organizado por el Museo Picasso de Málaga, la Fundación Cisneros y la Fundación Proa. Museos y cultura participativa. Nuevas estrategias digitales en el diseño de exposiciones, con el objetivo de incentivar a los profesionales de museos a incorporar en el diseño de exposiciones mayor interactividad y construcción compartida del conocimiento. El

visitante tiene la palabra: Taller sobre estudios de público para el diseño y la evaluación de exposiciones. Visible/Invisible. Las representaciones de la cultura afro-argentina en los museos: a fin de enriquecer y difundir el debate acerca de la cultura afro-argentina y la visibilidad de sus representaciones y analizar experiencias nacionales y extranjeras de visibilidad de las minorías sociales en los museos. Taller de gestión creativa y museos ¿Cómo producir el cambio? para promover el pensamiento en torno a una gestión horizontal y vertical, reflexionando acerca de la idea del liderazgo y las iniciativas de cambio institucional desde cualquier puesto de la organización.

A partir de 2013 TyPA organiza un diploma orientado a formar a una nueva generación de profesionales de museos que promuevan el cambio.²³ Una de las dificultades resulta de la escasez de bibliografía sobre estudios de museos en español, por lo que la fundación se ocupó de producir ensayos originales y traducir obras escritas en otros idiomas. Como ejemplo señalamos a *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*,²⁴ *El Museo Híbrido*²⁵ y *El Visitante tiene la Palabra*.²⁶ Estos dos últimos títulos habían sido editados originalmente por la editorial Documentation Française en 2010 y 2008 respectivamente.

La creación de la Secretaría de Patrimonio Cultural como Secretaría de Estado

La Argentina amaneció el 7 de mayo de 2014 con un nuevo Ministerio de Cultura creado por Decreto de Necesidad y Urgencia. En los considerandos se dice: "Que la urgencia en la adopción de la presente medida hace imposible seguir los trámites ordinarios previstos por la Constitución Nacional para la sanción de las leyes (sic)".²⁷

El ascenso imprevisto de Secretaría a Ministerio de Cultura significó jerarquizar también su estructura, dentro de la cual sus museos nacionales pudieron acceder a las funciones ejecutivas que derivan en mejores retribuciones para sus directores. Dos años más tarde, el nuevo gobierno elevó el patrimonio al nuevo rango y concursó a las direcciones de los ahora 25 Museos nacionales, dictó una nueva política

cultural para los museos guiada a la participación activa de los diversos públicos, que se consensuó en distintas regiones del país, y creó la Dirección Nacional de Investigación Cultural. Estas iniciativas destinadas a fortalecer el campo del patrimonio y los museos, subsidiar la publicación de tesis, traducir obras específicas, facilitar la participación en Congresos y organizarlos en el país, significa un cambio esperanzador para sus instituciones (Fig. 6).

¿Cuál es la estrategia de futuro para los museos?

Anteriormente mencionamos cómo los gobiernos priorizan sus objetivos políticos inmediatos en desmedro de proyectos culturales que necesariamente requieren otros tiempos de consumación, y cómo este desencuentro le jugó en contra a los museos de la región durante gran parte del siglo XX. Las mayorías que votan en las elecciones no concurren a los museos. Los sondeos de público indican que el museo es una institución adaptada al consumo cultural de la

clase media educada y quienes no disponen de ese capital cultural no acceden o no se les ocurre acceder a esa situación de confrontación con una arquitectura y unas colecciones que sienten ajenas. A su vez, la experiencia de los eco-museos y los museos comunitarios independientes no tomaron el impulso que en algún momento se les atribuía y que habrían podido interactuar con las representaciones culturales de ese caudal ciudadano. Si el antiguo paradigma de la admiración por los objetos está en crisis, y como dice Hannah Arendt: "...la hospitalidad se relaciona con la gente y es un fenómeno de la vida",²⁸ es necesario reflexionar muy a fondo sobre el comportamiento cultural de la sociedad y la adaptación de la estrategia de los museos y su estructura organizativa a la nueva realidad social mediante políticas activas de integración. Las iniciativas guiadas a la formación de los futuros directivos de museos en este nuevo paradigma, y los encuentros de reflexión de los profesionales sobre los criterios curatoriales, de organización y de gestión, señalan el camino adecuado.

Notas:

¹ El disco de bronce fue hallado en la provincia de Catamarca y mide 16 cm de alto, 10,7 cm de diámetro y 3 mm de espesor y representa a un personaje central flanqueado por dos felinos.

² Ver Martha Penhos, *Ver, conocer, dominar, Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

³ Ver Irina Podgorny y María Margaret Lopes, *El desierto en una vitrina-Museos e Historia Natural en la Argentina, 1810-1890*, México, Limusa, 2008.

⁴ Patrick Allegaert y Bert Sliggers, *De Exotische Mens. Andere culturen als amusement*, Gent, Teylers Museum, Haarlem / Museum Dr. Guislain, 2009.

⁵ Alberto Prebisch, "Museos (primera conferencia del ciclo auspiciada por la Asociación Amigos del Museo, a cargo del Arq. Alberto Prebisch, octubre 18 1934)", *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, año 1, n.8, septiembre-octubre, 1934, p.2.

⁶ *Ibid.* Sin embargo, en la misma conferencia hace una apología de los museos norteamericanos, por lo que creeríamos que: o el expositor estaba muy deslumbrado por un reciente viaje, o deseaba deslumbrar a la audiencia con su crítica.

⁷ Ver Néstor García Canclini, "¿Los arquitectos y el espectáculo les hacen mal a los museos?", en Américo Castilla (comp.), *El Museo en escena – política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós y Fundación TyPA, 2009.

⁸ Ver Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

⁹ Ejemplo de esto último fueron los Premios Benson & Hedges organizados por el Museo Nacional de Bellas Artes en 1977 y años posteriores.

¹⁰ Esta es la hipótesis que recoge el film hecho en Londres para la televisión: *The Art of the Heist: The Disappeared*, Londres, Gallery HD Company, 2007.

¹¹ Un caso interesante a señalar fue la exposición de arte moderno *Ejército y Cultura* –durante el gobierno de facto del General Onganía– en la propia sede del Comando en Jefe del Ejército; el catálogo fue prologado por el mencionado crítico Rafael Squirru y la exposición coordinada por el galerista Natalio Povarché.

¹² Ver Viviana Usubiaga, *Imágenes Inestables. Artes visuales, dictadura y democracia*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

¹³ La Fundación Antorchas estuvo activa en la Argentina desde 1983 a 2004 y durante ese período dispuso de subsidios y recursos para artistas, científicos y profesionales de museos del orden de los 7 millones de dólares anuales.

¹⁴ Conf. AA. VV., *20 años de Tarea*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2004. Al cierre de la fundación, en 2004, donó el taller con todos sus contenidos a la Universidad Nacional de San Martín.

¹⁵ Durante ese lapso el autor dirigió el programa cultural de la Fundación Antorchas.

¹⁶ Magdalena Mieri, actual profesional del National Museum of American History (SI), Estados Unidos, fue el vínculo con el Smithsonian Institution que posibilitó la alianza estratégica.

¹⁷ Acerca de la exposición *Ex Argentina*, inaugurada en el Museo Ludwig de Köln en 2004 y que refleja el colapso financiero argentino de 2001 y la respuesta creativa de los colectivos de artistas, ver *La Normalidad*, Buenos Aires, Interzona, 2006.

¹⁸ Con la excepción del Museo Regional de la Colonia San José, en la provincia de Entre Ríos, que con la modificación que se mencionó anteriormente, aún luce con orgullo su exposición sobre “Nuestros abuelos los pioneros. Colonos europeos en la costa del Río Uruguay”, y tiene uno de las reservas técnicas mejor acondicionadas para resguardar su patrimonio. Nuestros abuelos los pioneros. Ver *Colonos europeos en la costa del Río Uruguay*, cat. exp., Paraná, Museo Regional de la Colonia San José, 1999.

¹⁹ Las conclusiones de la conferencia fueron publicadas en AA. VV., *Lo Público y lo Privado en la Gestión de Museos-Alternativas institucionales para la gestión de museos*, Buenos Aires, Fundación Antorchas - Fondo Nacional de las Artes - Fondo de Cultura Económica, 1999.

²⁰ Para un análisis extendido de esa gestión, ver “Informe de gestión 2003/2007, Dirección Nacional de Patrimonio y Museos”, Secretaría de Cultura de la Nación Argentina, 2007.

²¹ *Exposiciones de arte argentino, 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, AAMNBA, 2009; *Exposiciones de arte argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, 2011; *Exposiciones de arte argentino y Latinoamericano: El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo. Ediciones Arte x Arte, 2013, editados por María José Herrera y el Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones (GEME), que dirige desde el año 2002.

²² La Fundación TyPA promueve no solo la formación en relación a los museos sino también a las artes, construye plataformas de visibilidad para la literatura latinoamericana por medio de la traducción y contribuye a la producción del nuevo cine de América Latina. Ver www.typana.org.ar.

²³ Laboratorio TyPA de gestión de museos. Un programa de estudios de posgrado semestral con la participación de profesores argentinos y extranjeros que pone el acento en las ópticas de la sociología de la cultura, la comunicación y los estudios de organización.

²⁴ AA. VV., *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Américo Castilla (comp.), Buenos Aires, Fundación TyPA – Paidós, 2010. Fue seleccionado por la revista cultural Ñ como uno de los diez libros de ensayo más relevantes publicados ese año.

²⁵ François Mairesse, *El Museo Híbrido*, Buenos Aires, TyPA – Paidós, 2013.

²⁶ Jaqueline Eidelman y Mélanie Roustan (comps.), *El Visitante tiene la Palabra*, Buenos Aires, TyPA - Paidós, 2013.

²⁷ Decreto de necesidad de urgencia (DNU) 641/2014, documento electrónico: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/225000-229999/229556/norma.htm>, acceso 28 de junio de 2017

²⁸ Arendt, *op.cit.*

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Castilla, Américo; “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

Fecha de recepción: 20 de mayo de 2017

Fecha de aceptación: 20 de junio de 2017