



Museo

C A M P U S

ISSN 2362 - 2652

Cultura en Red

Año VI, Volumen 10, Diciembre 2021



UniRío
editora



MUSEO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO CUARTO CAMPUS

En línea desde 6 de diciembre 2015. UNIRIO –

Electrónico ISSN 2362 – 2652 <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/>

Celina Hafford. El museo en los bordes. La experiencia museal en nuevos entornos. Revista Cultura en Red, Año VI, Volumen 10, diciembre 2021: 29 - 41. En línea desde 6 de diciembre 2015. ISSN Electrónico 2362 – 2652

Link Cultura en Red: <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/>

Creative Commons, Reconocimiento no comercial, compartir igual 4.0, Internacional, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

**EL MUSEO EN LOS BORDES.
LA EXPERIENCIA MUSEAL
EN NUEVOS ENTORNOS**

**THE MUSEUM ON THE EDGES.
THE MUSEUM EXPERIENCE
IN NEW ENVIRONMENTS**

Celina Hafford

Proyecto de creación del Museo de la Palabra Habitada en la Infancia, dependiente de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-2501-0454>
celinahafford@gmail.com



Resumen

Los bordes del museo se han transformado. La arquitectura, continente, piel porosa, que determinaba un adentro y un afuera, se fue desdibujando para sumar a sus fronteras un territorio, una comunidad y un patrimonio. La pandemia, con las restricciones de emergencia sanitaria, obligó a ocupar una espacialidad nueva que hasta entonces solo servía

como ventana que permitía cierta visibilidad. La virtualidad se convirtió en la nueva morada sin que lleguemos todavía a habitarla. Porque, ¿Qué es *habitar* el museo sino propiciar y participar de la experiencia museal? Este artículo ensaya una breve aproximación para explorar la anatomía de la experiencia dentro del museo. Se pregunta qué es un museo y qué formas asume dentro de una pantalla.

Palabras clave: experiencia museal; pandemia; narrativas; miniatura /microgesto.

Abstract

The edges of the museum have been transformed. Its architecture, the continent with its porous skin that used to separate the inside from the outside gradually blurred its borders adding to them a territory, a community and a heritage. The pandemic and its health emergency restrictions forced the inhabitation of a new space that before functioned only as a display for visibility. Virtuality became the new habitat, one which we are still unable to understand. What is it to inhabit the museum if not to participate in the museum experience? This article attempts to explore the anatomy of the mu-

seum experience. In it we ask what is a museum and what forms it takes on a screen.

Keywords: museum experience; citizenship; pandemic; narratives; miniature / micro-gesture.

Estamos habituados a discutir si el museo *es* dentro de la institución, en la convivencia del público con las colecciones; o si por el contrario realmente adquiere sentido en la apertura al territorio, a la comunidad y a los patrimonios que tensionan en ese escenario diverso que llamamos sociedad. Lógicamente ambas afirmaciones son ciertas sin ser excluyentes. Prefiero pensar entonces el museo *en los bordes*.

El museo es simultáneamente un límite, una frontera y una imposición. Nos obliga a ocupar un lugar, lo queramos(o no). Ya sea que sepamos que estamos siendo sujetos a esa condición (o no). Así, nos convertimos en las y los trabajadores de la cultura, el público, el no-público, la comunidad de pertenencia o de referencia. Podemos ser también los protagonistas o los olvidados, los silenciados o aquel colectivo que nunca formó parte de la historia oficial. Aun para aquellos que niegan la representatividad de su institucionalidad, el museo es hito, es punto de partida que, en su función histórica-de conservar, clasificar y organizar en cate-

gorías el mundo que nos rodea estableció, en un ejercicio de poder unilateral, las formas de vinculación de los miembros de una sociedad determinando el lugar que a cada quien le corresponde en la trama social.

Que el museo no es ingenuo ni neutro es algo sobre lo que toda la comunidad museológica acuerda. El debate hoy se da entre la decolonialidad, las disidencias o las formas universales del pensamiento. Nos preguntamos si el museo debiera aspirar a una imparcialidad o si, por el contrario, tiene la oportunidad de sumarse al espíritu de la época y tomar postura ante los temas de actualidad. ¿Qué cabe dentro de la institución museo? Y, por otro lado, ¿Qué debe quedar fuera para garantizar la distancia necesaria respecto del objeto de estudio a fin de promover un proceso reflexivo y propositivo?

“Todo dentro” es una respuesta sin sentido que nos situaría constantemente ante el mismo horizonte de comprensión. Nos encontraríamos ante la ambiciosa tarea de aquel emperador soñado por Borges que pretendía un mapa tan preciso de sus dominios que inevitablemente *llegó a tener el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él* (Borges, 1946). No es misión del museo recuperar la historia misma, sino ayudar a encontrarle sentido, brindar interpretaciones que expliquen los procesos y,

eventualmente, den respuestas a los temas coyunturales del presente. No requiere para ello conservar el mundo tal como era, tarea por demás imposible. Alcanza con proponer una representación que ayude a visualizar y a volver conscientes aspectos determinados de otras épocas y otras culturas. El espacio expositivo necesita un marco que dé cuenta que lo que allí se presenta no es absoluto ni es real; que está fuera del tiempo lineal, que opera en el lenguaje del corrimiento, de la metáfora y de una lectura fragmentada.

La arquitectura como continente define el repositorio, el archivo de la memoria de los pueblos, el espacio físico destinado a la guarda, la investigación, la educación y la recreación. Es la institucionalidad que testimonia un pasado que realmente existió y del que se proponen nuevas lecturas contextualizadoras desde el presente.

La arquitectura asumida como límite simboliza la línea real o imaginaria que marca el fin de un espacio y en ese gesto indica un punto que no debe o puede sobrepasarse. De un lado el mundo y, del otro, la institución que conserva no solo la materialidad de las colecciones y documentos, sino también los valores que un grupo social atribuyó como referencias válidas de identidad y memoria.

La arquitectura como frontera representa esa piel porosa y sensible que pone en con-

tacto el adentro y el afuera. Es la marca que distingue dos entidades no materiales. Hace alusión a las batallas por el sentido del patrimonio que operan de uno y otro lado.

El borde, en cambio, es la referencia que limita la parte exterior o más alejada del centro de una cosa. Determina la zona contigua. Expresa un centro y su periferia. Implica la posibilidad de corrimientos, de desplazamientos no necesariamente concéntricos. Da lugar a contornos irregulares que acompañan la geografía del espacio cultural (Kusch, 2007). El borde habilita una zona expandida. En otras palabras, un museo expandido.

El borde convierte al museo en un organismo dinámico. El antiguo depredador que conformó sus colecciones en el expolio y que articuló la construcción del otro-cultural a partir de perspectivas hegemónicas, muta hasta alcanzar formas polifónicas y multireferenciales. Al menos, a eso aspira. Entiende que debe nutrirse del mundo exterior y, en un proceso crítico, hacer una retribución significativa que permita a sus interlocutores ampliar el tamaño del mundo.

La tarea no es sencilla. Está atravesada por los paradigmas de la ciencia, las coyunturas de cada época, las memorias colectivas y las subjetividades más íntimas. Implica reconocer la diversidad de interlocutores a los que debe dirigirse: especialistas, conoce-

dores, visitantes, disidentes, deseantes. Comprende la fragilidad del universo material a partir del cual debe formalizar sus narrativas explorando en lo intangible propio de sus colecciones y en lo invisible adjudicado en el ejercicio de interpretación de cada generación. Asume así el desafío de organizar una realidad fragmentada puesto que, *¿Qué otra cosa es una colección sino un desorden al que el hábito ha acomodado a tal punto que parece un orden?* (Benjamin, 2012, p. 33). *¿Qué otra cosa es una narrativa sino una práctica discursiva que imponemos a nuestras colecciones hasta que los acontecimientos encuentran el principio de su regularidad?* (Foucault, 2004). *¿En qué medida el patrimonio representa experiencias comunes y cuándo expresa disputas simbólicas, de clases y de etnias?* (Canclini, 2010).

Si en su evolución histórica el museo se fue transformando de espacio de presentación y representación hasta variantes performativas de postrepresentación¹, vale reconocer que tiene la capacidad de mutar y lograr su supervivencia. Como institución social, equiparada a otras instituciones normativas destinadas a organizar las formas de ser en sociedad, el museo es probablemente una de las que más rápida y drásticamente se ha renovado en sus poco más de 200 años de existencia. De gabinete de curiosidades y

referente que explicita las formas del ser nacional, a la convivencia de la pluralidad y las tensiones puestas en escena. De almacén de la memoria, a la convocatoria de una puesta en diálogo en voz propia. De punto de encuentro, a campo de batalla de las ideas y los patrimonios. De institución normalizadora de discursos únicos y unívocos, a otra renovada y emancipadora. De lugar prestado, referente de interpretaciones impuestas, a un habitar en términos propios.

Sin embargo, no podemos desatender un rasgo esencial que permanece allí latente, operando en lo tácito. Deberíamos preguntarnos cuál es la real misión del museo en tanto institución social. Si a cada institución le corresponde un rol definido: a la policía impartir el orden, al hospital atenderla salud, a la iglesia regular la moral, y a la escuela transmitir el saber, *¿Será misión del museo - como proyecto educativo ampliado- simplemente conservar, exhibir y comunicar?* Dice Jacques Donzelot que “la escuela es el segundo espacio de elección de esta estrategia [normalizadora], (...) considerada entonces mucho más como un medio de extender preceptos morales que de difundir conocimientos” (Foucault *et al.*, 1991, p. 37). En la misma línea, Carla Padró (2011) reflexionando en torno a los procesos de comunicación que han tenido lugar dentro del museo,

entiende que entre las funciones asignadas le corresponde formar un sujeto deseable para una sociedad deseada. Pareciera entonces que el museo en lugar de constituirse esencialmente como depósito que conserva para conocimiento y deleite de las generaciones futuras, lo hace como maquinaria para la circulación de sentidos en el presente. Construcción narrativa que convierte en artefacto cultural lo que hasta ahora entendíamos como objeto natural: la historia, el pasado, la memoria. Ante el nuevo paradigma, ¿Podrá el museo elegir libremente su rol o continuará siendo cómplice normalizador de su época? ¿Podrá decidir si acompaña el ejercicio hacia una nueva normalidad o si por el contrario asume el desafío de trazar con los otros las formas posibles hacia una nueva humanidad?²

Sabemos que donde hay poder, hay resistencia (Foucault, 2004). El gran cambio se suscitará entonces en plantear nuevas formas en la distribución del poder. Considerar el poder ya no como una condición de autoridad ejercida por la institución, sino como un derecho compartido, ofrecido y recibido. Jean-Luc Nancy (2007) lo expresa de un modo conciso y contundente cuando dice que somos lo que hacemos en común, y que nuestras formas de participación son formas de coexistencia.

La museología en todas sus corrientes - nueva, crítica, social, participativa, subalterna, etc.- acciona y reflexiona en la búsqueda de referencias situadas. Aquel proceso que tímidamente, a prueba y error, estaba teniendo lugar en el ámbito de las exposiciones invitando a una co-autoría a las comunidades de pertenencia o, en modos más lúdicos a los visitantes espontáneos, se consolida en nuevas formas museales, nuevos escenarios y nuevas prácticas. Paul B. Preciado nos incita a atender la expresión del parlamento de los cuerpos³ (2017) que ocupa las calles y que no necesita del museo para constituir un patrimonio, para debatir sus ideas y para batallar sus luchas. La función del museo pareciera ser entonces, ya no la construcción de un tipo de ciudadano/a, sino la habilitación a un ejercicio de ciudadanía que aspira alcanzar formas que todavía no existen pero que están latentes en la urgencia y el deseo.

Fuimos testigos de este despliegue renovador cuando en las calles de las principales ciudades latinoamericanas tuvieron lugar las grandes movilizaciones sociales que exigían un cambio en el orden dado del mundo. También se visibilizó el acompañamiento ante la emergencia migrante que azota a los países más empobrecidos y repercute con incomodidad en los centros hegemónicos del planeta. Y en el posicionamiento de las y los

trabajadores de museos primero, y de las instituciones después, ante hechos de violencia racial en Estados Unidos. En todos los casos, no solo se habilitó la sede de los museos como espacio de encuentro, sino también como referencia de aproximación a partir de proyectos expositivos que, en un ejercicio crítico y reflexivo, sirvieran como punto de partida o de llegada de los debates impostergables que la sociedad propiciaba en las calles.

La pandemia, el confinamiento y la consecuente emergencia sanitaria y social, aceleraron los procesos comunitarios con gestos solidarios conmovedores, al mismo tiempo que parecen haber interrumpido la experiencia museal. En un inicio nos preguntábamos ¿Para qué sirve un museo en cuarentena? Poco después intentamos responder ¿Qué aspectos de la emergencia debe atender el museo en el territorio y con sus comunidades? Y al hacerlo ¿Cómo podría completarla acción social sin postergar la hondura y poética museal? Llegamos a preguntarnos ¿Cómo es un museo en este nuevo contexto? E, incluso, ampliamos el interrogante hasta cuestionarnos: ¿Cabe un museo dentro de una pantalla? ¿Es posible tal institución?

Algunos museos con más rapidez y eficacia que otros atendieron la condición humana en la fragilidad de la urgencia que impli-

caba la subsistencia económica y cotidiana de sus vecinos/as⁴. Otros se preocuparon por acompañar en la soledad del encierro imprescindible⁵. Todos salieron -salimos- rápidamente a ocupar un lugar en la virtualidad que hasta entonces sólo conocíamos como ventana que daba cierta visibilidad a nuestra institución. Pero, en lo que respecta a la experiencia museal, es decir, en relación de su rasgo distintivo de articular el patrimonio en función de ser y hacer en sociedad, el resultado fue el ruido, es decir, una abrumadora insignificancia. El nuevo contexto -excepcional y sin precedentes- parecía exigir prácticas renovadas que, excepto escasos ejemplos, no tuvieron lugar.

“Cuando el hombre organiza racionalmente -ensídicamente-, no hace más que reproducir, repetir o prolongar formas ya existentes. Pero cuando organiza poiéticamente, da forma al Caos, y este dar forma al Caos (de aquello que existe y de sí mismo), (...) es el sentido o la significación. Significación que no es mera cuestión de ideas o de representaciones, sino que debe unir, ligar en una forma: representación, deseo y afecto.” (Castoriadis, 1997, p. 243)

No importa dónde y con quiénes *sea*(o en términos de Rodolfo Kush *esté-siendo*) el museo. Habrá museo en tanto y en cuanto exista la intencionalidad que preserva su esencia, que no es la conservación ni la exhibición en sí mismas, ejercicios que también acontecen en otras esferas a las que no confundiríamos ni otorgaríamos el nombre de museo. Tampoco se trata esencialmente de la circulación de sentidos, actividad que en términos de manipulación o emancipación también desarrollan otras instituciones y medios. Sino que aquello que es intrínseco al museo y solo acontece en él es la experiencia museal. ¿Cómo reproducirla en la virtualidad?

El ruido aludido no aconteció como resultado de una mala administración por parte de los equipos de los museos. Es un rasgo de la posmodernidad e identidad de la propia virtualidad que exige permanente presencia como prueba de existencia. Al perder el lugar de encuentro que le pertenecía, el museo se procuró otro sin tener en cuenta que la virtualidad constituye una materialidad con características propias. Sugiere algo etéreo e irreal. Parece una herramienta democrática y democratizadora, accesible a todo el mundo. Pero “lo que conocemos como virtualidad tiene un soporte material bien concreto dado por la tecnología digital, que involucra re-

cursos, tecnología, espacio físico, trabajo humano y dinero” (Guerra, 2020). La experiencia museal quedó entonces rehén de una lógica que le es ajena. Y en la misma coyuntura se encontraron las y los trabajadores del museo.

La pandemia no hizo más que poner en evidencia condiciones preexistentes. Desde los presupuestos siempre exiguos hasta los por igual insuficientes recursos humanos y técnicos. La nueva herramienta, único lugar posible para encontrarnos con los públicos, requiere de un especialista con el que pocos museos cuentan: un/a comunicador/a, productor/a de contenidos, educador/a patrimonial, curador/a en nuevos entornos. O un tiempo suspendido para que los equipos existentes pudieran detenerse y explorar ese nuevo hábitat que la tecnología ofrecía como única sala posible.

El vacío museal, que en el ámbito de la exposición podría aludir a una carencia estrictamente museográfica, en el territorio de la virtualidad pone en evidencia un complejo desafío museológico. El museo no requiere necesariamente de la presencialidad puesto que “es, en esencia, una colección y un proyecto crítico. No [es] un lugar, sino un espacio: social, cultural, cívico. Político, en el mejor sentido del término” (Buntinx, 2001). Ante el nuevo ecosistema de medios, resulta

imprescindible un momento de recogimiento que permita pensar políticas de comunicación y nuevas formas de aproximación a partir de las cuales se adapte el programa institucional a la nueva herramienta disponible. En este sentido contrapongo la idea de ruido a la de silencio habitado. Esa cualidad que tiene el museo de ser espacio privilegiado para el encuentro y el reconocimiento, sitio cargado de sentidos que en la presentación del conflicto tensiona y propicia narrativas individuales y compartidas, significativas o resignificadas permanentemente en la relación dialógica. Es decir, lo museal - término con el que definimos la experiencia que acontece en el museo-, no designa otra cosa que la relación específica del hombre con la realidad (Desvallées y Mairesse, 2010). Acción a la que es posible dar continuidad en el espacio virtual.

Sin embargo, la virtualidad -como alternativa de habitación del museo- es, de algún modo, un reemplazo y por lo tanto algo distinto. Como afirma Diego F. Guerra (2020), “quien quiera encontrar en lo virtual una experiencia equivalente a la presencia física en la sala del museo se llevará una decepción. Hay que preguntarse qué otras posibilidades ofrecen los soportes digitales y la transmisión en línea, que en la sala del museo no existan”. Implica, no necesariamente

replicar la experiencia museal tal como la conocemos, sino adaptarla al nuevo formato. Valernos de las herramientas de la virtualidad para potenciar experiencias que dentro del museo estarían naturalmente limitadas: la proximidad, el detalle, la contemplación cómoda y exhaustiva de ciertas obras, el acceso a información complementaria, determinados montajes que físicamente no serían posibles... Exige, simultáneamente, atender su aspecto negativo: la percepción acotada al formato y tamaño de una pantalla que iguala y somete al mismo plano todas las experiencias y modos de interacción. Sin contar la multiplicidad de estímulos que disputan la atención del cibernauta y deja sumergida la propuesta del museo en una frágil y fragmentada trama de sentidos.

Si la experiencia en la presencialidad del museo implica acceder a un universo patrimonial en su dimensión política, simbólica y poética, en la virtualidad deberá ocuparse de la miniatura: reducir la experiencia al tamaño de la pantalla del dispositivo sin reducir su impacto y significancia.

La miniatura, el micro gesto, puede asumirse como otra forma *en los bordes*. Si el museo se reconocía en los bordes del territorio, de las experiencias compartidas o tensionadas, el nuevo museo en la virtualidad debería atenderla materia *entre* los bordes.

Ese espacio que permanece o se forma entre las cosas, o en la atención que le prestamos al detalle de las cosas, ya sea que se las observe en su materialidad o en su dimensión simbólica.

Ese espacio "entre", que el pensamiento contemporáneo asume como vacío (Han, 2020), podría representar el lugar de corrimiento en el que el museo se vale de la metáfora. Traslación poética que permite pensar, enunciar y explicar el mundo que nos rodea en términos nuevos. No refiere a una prosa ornamentada ni a una visión esperanzadora del presente y del futuro. En cambio, ofrece la posibilidad de la potencia del lenguaje fuera de toda literalidad. Como vacío, representa el silencio que puede ser habitado por el propio pensamiento en la acción de la (re)significación.

Sabemos que la exposición es la materialización de una idea en un ejercicio que no es ni objetivo ni neutral. Es una puesta en escena en la que se dan lugar las batallas por el sentido adjudicado al patrimonio. Es una descontextualización puesta en imagen que crea un espacio de representación sensible. Pone en tensión hechos/ideas/formas de entender el mundo. Brinda recursos poéticos y metafóricos para transitar una experiencia fuera del tiempo, a partir de la cual se des-

arrollan herramientas de interpretación que permiten a nuestros públicos decodificar las narrativas de la exposición y por lo tanto coincidir o disentir con esos discursos. Pero finalmente, lo que es verdaderamente importante en la experiencia de transitar el espacio del museo, es que esas herramientas de interpretación que hemos adquirido como visitantes nos sirven en el mundo real, en la realidad social, política, económica, cultural y simbólica que nos contiene. La verdadera visita al museo, la verdadera experiencia museal es una invitación a un ejercicio de ciudadanía de mirada situada, renovada y crítica para entender y transformar el mundo que nos rodea a partir de una "opción ética surgida de nuestra propia autenticidad" (Kusch, 2007, p. 230).

Para que la experiencia museal ocurra requiera del entorno del museo o de su evocación. El museo es una experiencia fuera del tiempo. Una irrupción en lo cotidiano que invita a entrar a un espacio donde todos los corrimientos son posibles. Representa una suerte de ritual, de tiempo sagrado. Si la palabra fundante hace referencia al templo de las musas, no desatendamos esa cualidad del lenguaje. Habrá que revisar la noción de sagrado, que ya no remitirá a la "catedral de la verdad" que cuestionaba Deloche (2001), sino al espacio donde conviven lo sagrado

exhibido (conjunto de ideas, valores y valoraciones, juicios y prejuicios) y los múltiples sagrados ajenos que participan de la experiencia celebrando, cuestionando, maldiciendo, resignificando (Davallon, 2006). Se trata -o debería tratarse-, “del placer físico de la huella redescubierta, un momento que no dura mucho a menos que se instaure un ritual destinado a reproducirlo y hacerlo durar” (Farge, 1991, p. 21). El ritual como acción circular que (re)ordena el Caos y renueva las pautas y los sentidos, no se trata de una acción de repetición a fin de fortalecer la tradición y volverla permanente, sino de un acto contemplativo que se detiene y profundiza.

“El reposo y el silencio no tienen cabida en la red digital, cuya estructura corresponde a una atención plana. (...) En ella no sobresale nada, nada se ahonda” (Han, 2019, p. 55). La virtualidad parece entonces una contradicción como habitación del museo, a menos que propongamos una ruptura en la lógica de la herramienta: ante la regularidad plana y continua de la pantalla, el museo debe hacer emerger miniaturas de profundidad poética y polisémica, momentos de reposo que inviten a detenerse para que el pensamiento pueda hacer íntimas derivas y encontrar palabras propias para expresar el mundo que lo rodea. Para ello, el museo debe rebelarse ante las exigencias instrumentales de la sociedad del

espectáculo (Debord, 2018) que determina un ritmo, una estética y una ética que le son ajenas. Transitando el siglo XXI, asumir este desafío no puede ser solo con la intención de adaptarnos a un escenario sanitario excepcional, sino en la búsqueda de conquistar ese nuevo territorio virtual desde perspectivas decoloniales y decolonizadas de todo condicionante previo o externo.

Notas

¹ Las nociones del museo como espacio de presentación, representación y postrepresentación derivan de formas vinculadas al ejercicio estético. Varios autores trabajan la idea del museo como espacio de presentación (museo tradicional, donde los objetos son puestos y presentados sin sentido de continuidad narrativa), de representación (espacio expositivo con intensidad narrativa e interpretativa) y de post representación (donde la voz narrativa corresponde al sujeto en exhibición/acción, y cuyo mayor exponente se observó durante la exposición Documenta 14 que tuvo lugar simultáneamente en Kassel, Alemania y Atenas, Grecia en 2017. Otras referencias remiten a las denominadas Galerías de los Saludos [The Greeting Gallery] instauradas desde la década de 1990 en los museos del Instituto Smithsonian). Estas tres categorías vinculan los formatos de exhibi-

ción con las personas que participan de la experiencia museal (especialistas, trabajadores, comunidades, públicos). En este sentido, me gusta pensar estas formas en su condición de lugar prestado, lugar propio y lugar habitado, respectivamente.

² En el mes de octubre de 2020, la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba organizó un webinar titulado: “Sala 6. El museo virtual, los desafíos de la comunicación. Debates necesarios hacia una nueva humanidad”, del que derivaron interesantes conclusiones.

³ “El Parlamento de los Cuerpos actúa contra la individualización de los cuerpos pero también contra la transformación de los cuerpos en masa, contra la transformación del público en target de marketing. Frente a los orígenes esenciales, las fronteras cosificadas y las políticas de identidad. (...) El Parlamento de los Cuerpos propone actuar como un espacio de activismo cultural, inventando nuevos afectos y creando alianzas sintéticas entre las diferentes luchas mundiales por la soberanía, el reconocimiento y la supervivencia. Inspirado por la auto-organización micro-política, las prácticas colaborativas, la pedagogía radical y los experimentos artísticos, el Parlamento de los Cuerpos es un dispositivo crítico para [comprender en términos] queer tanto las ruinas

de las instituciones democráticas como los formatos tradicionales de la exhibición y los programas públicos. (...) Como institución en proceso y sin constitución, el Parlamento de los Cuerpos habita sitios de historias controvertidas cuyos recuerdos nos obligan a cuestionar las narrativas hegemónicas y romantizadas de la Europa democrática”, fragmento del *Manifiesto del Parlamento de los Cuerpos*, documento publicado durante la exposición Documenta 14 (Kassel, Alemania – Atenas, Grecia / 2017). Disponible en: <https://www.documenta14.de/en/public-programs/> (julio, 2021).

⁴ La museología social fue la que mejor supo atender el nuevo contexto que afectaba a las comunidades. Bajo el precepto de la vinculación museo/vida (afirmado en la Declaración de MINOM Córdoba, Argentina, 2016), respondió con acciones puntuales que incorporaron desde la entrega de alimentos y medicamentos, hasta la habilitación del museo para el acceso a WI-FI y la adaptación de sus instalaciones como centro vacunatorio contra el SARS-CoV-2, entre otras.

⁵ Destacan las experiencias que desarrollaron otros medios de comunicación y contacto alternativos a la actividad online que se impuso como formato seguro. De este modo, algunos museos avanzaron con programas a través de canales abiertos de TV, vía llamada

telefónica y/o con entrega domiciliaria de publicaciones en formato papel, circulación de semillas para la creación de huertas, etc.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2012). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Barcelona, España: Centellas.
- Borges, J. L. (1946) [1998]. Del rigor de la ciencia. En *El hacedor*. Barcelona, España: Alianza.
- Buntinx, G. (2001). Texto curatorial "Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo) barrocas en las rutas del micromuseo". Micromuseo Al fondo hay sitio. Lima, Perú. Recuperado de: <https://micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/construir.html>.
- Castoriadis, C. (1997). *El avance de la insignificancia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. París: Lavoisier.
- Debord, G. (2018). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.
- Deloche, B. (2001). *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes*. España: TREA.
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (Dir.) (2010). *Conceptos claves de museología*. ICOM. París: Armand Colin.
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia, España: Alfons El Magnànim. Institució Valenciana d'Etudis e Investigació.
- Foucault, M., Donzelot, J., Grignon, C., de Gaudemar, J. P., Muel, F. y Castel, R. (1991). *Espacios de poder*. Madrid: de la piqueta.
- Foucault, M. (2004). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquest.
- García Canclini, N. (2010). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Guerra, D. F. (2020). El legado de la pandemia: los museos discuten una nueva materialidad para sus exhibiciones. En Telam, Cultura / Museos, por Marina Sepúlveda. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/202006/476421-el-legado-de-la-pandemia-los-museos-discuten-una-nueva-materialidad-para-sus-exhibiciones.html>.
- Han, B. Ch. (2019). *La desaparición de los rituales. La topología del presente*. Buenos Aires: Herder.
- Han, B.-Ch. (2020). *La sociedad de la transparencia*. Buenos Aires: Herder.
- Kusch, R. (2007). *América profunda*. Obras completas, Tomo II. Santa Fe, Argentina: Fundación Ross.

Kusch, R. (2007). *Geocultura del hombre americano*. Obras completas, Tomo III. Editorial Fundación Ross. Santa Fe, Argentina.

Nancy, J.-L. (2007). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra.

Padró, C. (2011). Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras intersecciones. *Revista Museo y Territorio*, n°4, 102-114.

Preciado, P. B. (2017). *Posmuseo*. Buenos Aires: MALBA.

Recibido: 21 de julio de 2021.

Aceptado: 13 de diciembre de 2021.