

Verónica Paula Gómez

LA NA(RRA)CIÓN DE LOS MUSEOS

Curaduría y prácticas artísticas en
entornos virtuales



CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS



UNR

Gómez, Verónica Paula

La na(rra)ción de los museos: curaduría y prácticas artísticas en entornos virtuales / Verónica Paula Gómez.- 1a ed.- Rosario: UNR Editora; Centro de Estudios Interdisciplinarios-CEI , 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-702-576-7

1. Curaduría. 2. Museología. 3. Museos. I. Título.

CDD 069.5

Imagen de tapa: *Plum Serie Dreamlines* [2007] (capturas de pantalla), Imagen digital generativa de Leonardo Solaas

Diseño de tapa: Cintia Lorena Espinosa

Diseño y maquetación: Cintia Corestein

Verónica Paula Gómez

Universidad Nacional de Rosario, 2022

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Publicado bajo licencia Creative Commons



Edición y publicación Centro de Estudios Interdisciplinarios, UNR

Director: Prof. Darío Maiorana

Maipú 1065 3º piso of 309, Rosario, Argentina

Tel: (0341) 4802781

Correo electrónico: cei@unr.edu.ar

Comité Editorial:

Micaela Szyniak (UNA-CIN)

Fernanda Mugica (UNMdP-CONICET)

Jimena Néspolo (UBA-CONICET)

Juan J. Mendoza (IIBICRIT-SECRET/CONICET)

LA NA(RRA)CIÓN DE LOS MUSEOS

CURADURÍA Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN ENTORNOS VIRTUALES



Colección Humanidades Aumentadas

A mis padres, Mariela y Félix

Índice

PRÓLOGO A LA EDICIÓN DE ESTE LIBRO -----	8
INTRODUCCIÓN -----	10
1 MUSEOS Y NACIÓN EN LA CONTEMPORANEIDAD -----	15
Vinculación del museo presencial moderno con la idea de Nación -----	16
El Estado-Nación como articulador burocrático de la memoria común ---	19
El guion curatorial en el museo -----	22
Efectos de la globalización en el museo de arte nacional -----	27
2 PRODUCCIÓN Y CONSUMO DEL PATRIMONIO NACIONAL ----	32
Curaduría y conformación de público-----	33
En torno al museo virtual como forma emergente -----	37
Consumo de la imagen “nacional” y construcción de narrativas del gusto-----	43
3 DIÁLOGOS CULTURALES EN LA INTERZONA MUSEÍSTICA ---	51
Museo y territorio: el ejercicio del poder curatorial -----	51
El cruce entre Nación y virtualidad: la interzona museística-----	55
Arquitecturas en la era de la fluidez -----	57
4 DESPLAZAMIENTOS EN LAS CARTOGRAFÍAS MUSEÍSTICAS ----	64
Cartografías virtuales de museos nacionales -----	64
Proyectos globales para el trazado de líneas cibernéticas -----	68
Paisajes interzonales: gestiones entre lo presencial y lo virtual -----	74
CONSIDERACIONES FINALES -----	78
BIBLIOGRAFÍA -----	82
Sobre la autora -----	89

Dejemos que el futuro diga la verdad, y juzguemos a cada uno según sus logros y sus objetivos. El presente es de ustedes, pero el futuro, por el que tanto he trabajado, me pertenece.

Nikola Tesla

PRÓLOGO A LA EDICIÓN DE ESTE LIBRO

Este libro es producto de la reelaboración de una tesis de maestría titulada "Transformaciones y desplazamientos del guion museístico en torno de la idea de Nación. Un estudio comparativo sobre el museo de arte moderno nacional presencial y virtual". La misma fue presentada y defendida en 2015 para obtener el título de Magister en Culturas y Literaturas Comparadas en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) bajo la dirección de la Dra. María Ledesma (UBA-UNL-UNER). Durante el tiempo de cursado (2012-2013) y de escritura del trabajo (2014-2015), muchas de mis presunciones sobre la virtualidad, los museos y la aparición de nuevas prácticas de consumo de arte online sufrían todavía la resistencia de ciertos ámbitos académicos. Con el paso de los años, el estado de cosas afortunadamente ha cambiado y se ha acelerado el proceso de transformación y la proliferación de ideas sobre estos temas. La pandemia de covid 19 que aún padecemos y a la que resulta ineludible apelar, puso en el candelero la urgencia de revisar cuestiones vinculadas a la accesibilidad, lo cual redundó en la llegada al público del museo virtual y la necesidad de preguntarnos sobre los modos en que este consumo de imágenes interviene en la vida de las personas.

Al encarar esta reescritura me encontré con el problema de la actualización: ¿vale la pena retomar una investigación de siete años atrás? ¿La escritura queda vieja? Al respecto tomé una decisión para la revisión que me parece importante dejar expresada aquí: mantener el planteo general que vertebra los capítulos y modificar solo aquello que ha perdido vigencia, cuyas webs han caducado. Además, en algunos pasajes, agregué nuevas referencias bibliográficas, solo cuando ellas nutren sustantivamente mi trabajo.

Actualmente, a inicios de 2022, vuelvo a estas páginas y me doy cuenta de que muchas de las ideas aquí planteadas se muestran en estado embrionario. Y eso me parece lo más apasionante: solo gracias a esa falta pude continuar investigando en los años subsiguientes. Además, el tema se encuentra hoy instalado con gran pregnancia, y quizás por eso recién ahora llega el momento de transformar esa tesis que dormía entre mis archivos personales en un libro de circulación virtual. Me honra haber sido invitada para ser parte de la

Colección Humanidades Aumentadas y espero que pueda considerarse como un precedente de ideas nóveles, para pensar la forma en que los museos (y las instituciones fundadas en la modernidad en general) han de ser repensados y recreados.

Escribo este breve prólogo con la convicción de que, a pesar del tiempo transcurrido, estas páginas sostienen todavía interrogantes sobre el lenguaje que cubre las salas en la presencialidad y en la virtualidad, y que gran parte de estos interrogantes continúan abiertos y poseen total vigencia. Nos encontramos en un momento de honda transición hacia otras formas de vida y las instituciones que nos alojarán de aquí en más no están excluidas de ese cambio. Una de ellas es el museo de arte, su desvanecimiento como lo conocemos, su recreación, la construcción de una imaginación que permite explorar mundos nuevos. Mientras queden preguntas, valdrá siempre la pena seguir escribiendo.

Verónica Gómez

Febrero de 2022

INTRODUCCIÓN

El mito de Babel en el Génesis se presenta a todas luces como una respuesta posible al origen de la diversidad lingüística y cultural. Es el castigo divino ante la comunicación de un solo pueblo con una sola lengua común que imaginó y comenzó a construir una torre que llegaría al cielo. Dios desciende a la tierra y observa la magnificencia de esa construcción. Ofendido ante tamaña empresa cercana a lo divino, decide entonces confundir los idiomas para que nadie pueda comprender el lenguaje del prójimo. Es así que aquella homogeneidad lingüística primera, poderosa y eficaz para proyectos comunes de los hombres, se transforma en una heterogeneidad que impone, a través del desorden, una distancia hacia lo divino. Se entiende entonces que la incomprensión mutua es un castigo de Dios hacia la arrogancia humana.

La figura de una Babel de lenguas nos sirve para introducir este libro, inscripto en preguntas de una época ávida de traducciones entre lenguajes cristalizados y lenguajes expectantes de ser escuchados, entre tecnologías modernas y técnicas en ebullición, entre arquitecturas propias de la presencia y espacios sin cimientos visibles. Retomando aquello que George Steiner (1995) señalaba en el prólogo a la segunda edición de *Después de Babel*, se trata de un desastre, y es esta la etimología de la palabra desastre "...una lluvia de estrellas sobre el hombre".

La estructura moderna de organización de las artes gestó, promovió y finalmente instauró de modo contundente, espacios de diálogo pero también de dominación, para la vehiculización y sacralización de una memoria común a través del canon de obras plásticas nacionales. Los museos se presentaron como la vedette de una torre perfecta. La mostración y el aspecto estructurante de la exhibición del pasado nacional cobraron fuerza poco a poco a través de la fundación de instituciones museísticas a las que se les agregó una narrativa que comulgara con el desarrollo de una idea de progreso basal para la conformación de estos espacios. Con astucia, los especialistas supieron crear luego una narrativa que ordenara aquello que los visitantes del museo de arte nacional veían y consumían. La torre crecía de la mano de la invención de un guion curatorial ceñido a la historia sobre la utilización de técnicas y

recursos desplegados por los artistas. Ellos, a su vez, formaban parte de una organización canónica en el espacio del museo presencial, sala a sala, exhibición a exhibición.

Un conjunto de reglas y narrativas dieron a la torre un crecimiento inusitado: la organización de visitas guiadas, el ya mencionado guion curatorial, la crítica especializada, la expansión a otros ámbitos de la cultura, los vínculos con otras instituciones de peso social para el sostenimiento de la idea de Nación, como la escuela y las bibliotecas públicas. El museo de arte nacional permitía así resguardar, con su función conservadora y homogeneizadora, un pasado común, una idea permeada en la distribución y jerarquización de aquello considerado como obra de arte museable. Primeramente, fue Europa la poseedora de los medios para imponer una idea general a Occidente. Posteriormente, América replicó el fenómeno. Actualmente, los museos presenciales de arte nacional recorren el mundo entero con variaciones ya que la idea de Nación no tiene igual pregnancia en todas las culturas.

El estatismo promovido por la institución museística tradicional pareciera estar siendo poco a poco corroído y, sorprendentemente, el cosmos se desplaza hacia el caos. La figura mítica vuelve al ruedo. Una torre inmensa que se desploma como castigo divino a la arrogancia humana de soñar con un progreso inexistente pareciera burlarse y cuestionar para qué sirve la ciencia positiva. De pronto, pocas décadas alcanzan para encontrarnos frente a un hecho imposible pero real: una Babel de arte plástico que se quiebra, se astilla en mil pedazos y cae por partes a los pies de un proceso de cambio global. Resulta entonces acuciante pensar cómo afecta este fenómeno a la vida de las *formas* estéticas, cuyo brillo estrellado cae sobre nosotros bajo el poder del desastre babélico.

En esta dirección, este libro se interroga sobre los desplazamientos y transformaciones del guion curatorial en torno a la idea de Nación, que la institución museística de arte nacional produce cuando se pasa de su tradicional forma presencial a entornos virtuales, desbordando fronteras preestablecidas.

Nuestra indagación tiene, por un lado, su envés teórico que se concentra en los supuestos procesos de democratización de patrimonio artístico de determinado país en propuestas museísticas en entornos virtuales. Por otra parte, al tiempo que la circulación patrimonial en línea supone una ampliación

de público, su consumo se liga a nuevas prácticas que ya no se restringen a esas fronteras preestablecidas por el museo tradicional en tanto institución moderna. Así, las propuestas de museos en línea sufren una desterritorialización que, según nuestra hipótesis, da cuenta de un proceso más amplio en el que los Estados-naciones dejan paso a otros modos de articular la memoria común.

En este sentido, sostenemos que se deja atrás el museo nacional de arte o de bellas artes como un lugar de conservación y promoción de la idea de Nación para desplazarse hacia un espacio interzonal que convoca el encuentro de las diversas voces en conflicto, las acentúa, las hace competir al desestabilizar el vínculo estrecho entre el patrimonio artístico y la pertenencia nacional. En consecuencia, aparece la noción de migrancia propia de las comunidades en red.

Sabemos que los museos pueden ser de muchos tipos: de ciencias, artes, historia, antropología, etnográficos, etc. Además, pueden responder a patrimonios de distinta procedencia y denominación: municipales, regionales, nacionales, mundiales, etc. En este sentido, creemos pertinente señalar aquí la delimitación dentro del campo en el que se enmarca nuestro estudio comparativo. A este respecto, nos concentramos en museos nacionales dedicados a la exposición y conservación del patrimonio de artes visuales.¹

Nuestro desafío será establecer algunos parámetros comparativos para describir el desborde que implica la circulación virtual del patrimonio museístico de arte nacional en relación con el debilitamiento de una imaginaria ligada a procesos de homogeneización de determinada Nación. El reto es doble. No radica solamente en dar cuenta de una comparación descriptiva del patrimonio de arte en el museo en dos entornos distintos sino también en poder explicar un mapa de fuerzas geopolíticas que se materializan en disputas de memoria artística emergentes en la red. Esto pone de relieve la importancia de escribir bajo determinada "localización epistemológica", al

1 El gran campo de las artes forma actualmente un frente que continúa una serie de manifestaciones como performances o intervenciones que el museo decide si albergar o no. En este sentido, podríamos pensar que el museo virtual da una oportunidad a expresiones como el arte o la literatura digital, de extender su llegada y alienta su producción. Del mismo modo, si el museo virtual es una mera digitalización del material ya presente en el presencial, su razón de ser pareciera más de corte archivístico en lugar de una reimaginación del espacio museístico, perdiendo en esa emulación toda su riqueza en potencia.

decir de Mignolo (1997), en donde las geografías nacionales y los desbordes ciberespaciales parecieran darnos lugar para diseñar nuevas estrategias de posicionamiento y puesta en valor de nuestro patrimonio regional. Este libro pretende conformar un aporte en esta dirección.

En primera instancia, nuestro trabajo se presenta como una indagación de tipo teórica, en que se comparan las características del museo nacional de arte y las variaciones sufridas en el consumo y circulación de bienes culturales artísticos en internet a través de las propuestas del mismo tipo de museos, en su versión virtual. Hace ya casi un siglo, Max Weber nos enseñó con claridad que la investigación en ciencias sociales requiere de comprensión para luego dar una explicación al objeto construido a priori. La complejidad de la realidad y las contingencias de la historia nos obligan a recortes tipológicos a partir de la observación empírica del fenómeno que estudiamos. De modo que en nuestro caso, en vistas a instrumentalizar el andamiaje teórico y sistematizar las comparaciones, proponemos algunos casos de análisis de modo recursivo en función de las enunciaciones teóricas.

Nuestro objetivo es comparar las características del museo tradicional con las del museo virtual respecto de los bienes patrimoniales circulantes en uno y otro espacio, estableciendo similitudes y diferencias en torno a la idea de Nación. De allí deriva la necesidad de describir el desplazamiento y la transformación en el consumo del patrimonio nacional del museo tradicional al museo virtual en tanto forma alternativa de circulación del arte y de inscripción social de estas producciones. Esta pesquisa nos lleva a explorar las potencialidades que otorga internet para la circulación patrimonial en la web 2.0, a partir del estudio de algunos museos singulares en sus propuestas institucionales de promoción del arte nacional tanto en su versión tradicional como en la virtual.

Para volver a la metáfora que diera inicio a estas páginas, nuestro trabajo pretende acercarse a cierta idea de traductibilidad, en la que el oficio del traductor supone retomar una labor de compromiso social, en este caso. Intentamos, por consiguiente, sembrar algunas uniones entre los bordes polvorientos de un caos babélico inabordable en su totalidad, interponer palabras que vuelvan enunciabiles entornos disímiles y, sobre todo, abrir un espacio de preguntas que actualmente parecieran no pertenecer al campo de la estética, justo cuando el arte, en sus múltiples formas no hace más que pedir presencia.

Es así que nuestra reconstrucción de Babel se divide en cuatro capítulos. En el primero de ellos, nos dedicamos a fundamentar teóricamente la idea de Nación en tiempos de globalización del museo. En el segundo, observamos la forma en que el público y los *hacedores* convocados por el museo –artistas, curadores, jurados de concurso, dirección, sponsors, etc.– se vinculan a partir del guion museístico propuesto según cada entorno –presencial o virtual–. En el tercer capítulo presentamos la idea de una interzona, como espacio en el que el museo se *emplaza* en el territorio virtual dando lugar a otras arquitecturas del presente. Al final, el cuarto capítulo concluye con indagaciones sobre el trazado geopolítico que supone la cartografía museística virtual.

Como toda traducción, este libro no pretende la completud sino el acercamiento de las voces, el contacto de los lenguajes polarizados, la construcción de estrategias para el diálogo entre las partes, la puesta a punto de una lluvia de estrellas poderosas de este *desastre* que, como mencionábamos con Steiner, nos iluminan una y otra vez desde los cielos.

1 MUSEOS Y NACIÓN EN LA CONTEMPORANEIDAD

Durante la modernidad, un conjunto de producciones artísticas, entre otras prácticas culturales, fueron vehiculizadas por diversas instituciones pensadas para la constitución, promoción y sostenimiento de una idea de Nación. En este sentido, la Nación en tanto “comunidad imaginada” (Anderson, 1993) tuvo como ejes vertebradores: el nacimiento de la literatura impresa que promovió una lengua nacional establecida y homogeneizadora; la masificación de esa lengua a partir de procesos de alfabetización escolar; y la puesta en valor de una serie de relatos, objetos y edificaciones que debían ser conservadas a los fines de conformar una tradición y constituir una herencia. Para ello, operaron aquí con fuerza los museos y la arquitectura, entre otros dispositivos de acción socializadora y promotora de una memoria común.

Es esta vinculación la que presentaremos en las próximas páginas, y los desplazamientos sufridos a partir de una rotura del lazo estrecho entre intereses ideales y materiales en pugna en un espacio otro, internet. Este capítulo consiste entonces en una indagación sobre cuáles fueron los procesos de transformación de la idea de Nación en los museos y qué resultado se vislumbra en el entorno virtual. Los museos virtuales, en tanto propuesta de circulación del patrimonio de arte nacional en internet, dan cuenta de una desvinculación de la idea de Nación tal como había sido vehiculizada en el museo tradicional como homogeneizadora y conservadora de una memoria común. En este sentido, es dable preguntarse si en la virtualidad, la “calidad de Nación” conserva su tenor.

El museo como propulsor de una memoria común articulada por el Estado-Nación en tanto que ficción activa de la imaginación social, pareciera corroído en su centralidad cuando observamos lo que sucede en la virtualidad, dados los cambios en lo que refiere a las coordenadas de espacio-tiempo en transformación.

Vinculación del museo presencial moderno con la idea de Nación

Benedict Anderson, tomando como punto de partida la pregunta sobre qué es la “calidad de Nación”, responde en la línea de los estudios culturales: “(...) al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular” (p. 20). Su definición de Nación en tanto “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (p. 21), se asienta en las bases de una imaginación común de sus miembros. Para Anderson, la idea de Nación fue posible porque una serie de factores que sostenían la etapa premoderna cambiaron y se establecieron otras políticas lingüísticas, religiosas y espacio-temporales que signarían la modernidad y sus mitos de homogeneización. A partir de este planteo, podemos pensar el amplio arraigo que tiene incluso en la actualidad el museo como lugar de legitimación sacralizada del arte y la cultura de determinada Nación. En este sentido, Ares (2008) afirma que el museo, en el centro de una lucha que se remonta a la *Querelle des Anciens et des Modernes*, ha servido como “catalizador de la articulación de tradición y Nación, legado y canon, y ha suministrado los mapas maestros para la construcción de la legitimidad cultural” (p. 53).

El museo de arte, tal como lo conocemos en su forma presencial actual, es una institución hija de una época de turbulencias políticas y del nacimiento de los primeros Estado-Nación europeos. Específicamente, luego de la Revolución Francesa se crea el Louvre, inaugurado en 1793 y tendiente, como luego serían otros en el viejo continente, a la unificación, congregación y afiliación de los ciudadanos en torno a un patrimonio nacional común. La tesis de Agnés Callu (1994) dedicada a la *Réunion des Musées Nationaux* (EMN) resulta un antecedente de inconmensurable valor por su recopilación de documentos

y detallado análisis de la información recolectada a propósito del que fuera el primer museo de arte nacional, el Louvre. Allí rememora y explica cómo se pensó el museo a partir de la idea-eje de Nación, una historia atravesada por las convulsiones políticas de Francia y los cambios de regímenes de gobierno que se sucedieron a lo largo del siglo XIX.

De la primacía de la razón laica en donde la opinión pública comienza a adquirir cada vez más importancia, nacen instituciones que manifiestan a través de la articulación burocrático-estatal, la "personalidad nacional" de la que habla Balibar (1991). Este teórico atribuye a la forma Nación la culminación de un proyecto y un destino que dan por resultado la "ilusión" de una identidad nacional. Pero este proyecto que se vuelve sustancia para un mito fundador, no es sino "una forma ideológica efectiva, en la que se construye cotidianamente la singularidad imaginaria de las formaciones nacionales, remontándose desde el presente hacia el pasado" (p. 39). Replicando lo que anteriormente señalábamos en Anderson, Balibar sostiene que "toda comunidad social, reproducida mediante el funcionamiento de instituciones, es imaginario, es decir, reposa sobre la proyección de la existencia individual en la trama de un relato colectivo, en el reconocimiento de un nombre común y en las tradiciones vividas como resto de un pasado inmemorial" (p. 150).

En línea con los autores que venimos mencionando, Gellner (2001) estudia primordialmente la conformación de una era de nacionalismos que da lugar a las naciones modernas. Siguiendo la definición weberiana de Estado como poseedor del monopolio de la violencia legítima, reconstruye las "transiciones" que han tenido lugar en las sociedades alfabetizadas de la era moderna: cultura agraria alfabetizada, cultura industrial de crecimiento indefinido, cultura nacionalista. Cuando la división del trabajo se complejiza, aparecerá un Estado al que le concierne dar un ordenamiento que se apoyará en ejercicio de un poder bajo el signo de la coerción. Pero, señala Gellner, luego aparecerán como consecuencia de la complejización, los nacionalismos: "Condición necesaria, aunque no suficiente en absoluto, del nacionalismo es la existencia de unidades políticamente centralizadas y de un entorno político-moral en que tales unidades se den por sentadas y se consideren norma" (p. 17). Remarcando el hecho de que la Nación y el Estado no son, como quiere el nacionalismo, "esenciales" sino contingentes, ni tampoco "el uno para el otro",

Gellner define las naciones como “los constructos de las convicciones, fidelidades y solidaridades de los hombres. Una simple categoría de individuos (...) llegan a ser una nación si y cuando los miembros de la categoría se reconocen mutua y firmemente ciertos deberes y derechos en virtud de su común calidad de miembros” (p. 20).

De modo que el nacimiento y constitución del museo de arte nacional presencial no puede explicarse sin un cambio en el ámbito del relevo de las formas en lo que atañe a lo político. Como señala Mairesse (2013), es dable notar aquí entonces que anteriormente solo los príncipes y una escasa porción de la población eran poseedores o tenían acceso irrestricto a colecciones privadas. De ese modo, la educación del gusto artístico y los espacios de exposición eran reducidos a una minoría selecta bajo un principio inequitativo de poder monárquico o eclesiástico, según el caso. En esta dirección, la institución museal nace bajo la consigna de propagar la educación sobre el gusto a las masas trabajadoras y establecer en ello las bases para la unificación de un nuevo poder estatal, que involucrara en diversas instituciones el control del bien público. Las obras de arte en el museo, junto a las bibliotecas y las escuelas, cumplían entonces una función institucional clave para la masificación de una idea de Nación bajo la articulación de la burocracia estatal-territorial.

Durante el siglo XIX, el museo creció y se expandió en Europa como institución con tres objetivos principales: conservar, documentar y educar para la unificación nacional (Checa Cremades, García y Morán, 1992). La forma del museo cambiaba en cada caso y se propagó a lo largo de todo el territorio –ya no solo de las capitales–. Con el transcurso del tiempo, también se pasó de una exposición acumulativa a una selectiva (Checa Cremades, García y Morán), de exhibiciones permanentes a temporales (Batzán Lacasa, s/f), en la que los agentes del museo –artista, curador, crítico y espectador– pasaron a cobrar un renovado interés en las gestiones del patrimonio museable.

Así como los aires de revolución llegaron a América Latina durante el siglo XIX desde Estados Unidos (1776) y Europa (Revolución Francesa, 1789 y Revolución Industrial, siglos XVIII y XIX), las instituciones que nacieron bajo la forma de Estados independentistas también replicaron el modelo del norte. De allí que la creación y despliegue de estrategias a través de museos, escuelas y

bibliotecas tuvieron como principal objetivo dar curso a una política de cuño nacional en donde el arte y la literatura dieron cobijo al nacimiento de la idea de Nación en América Latina.¹

A partir de esta contextualización, podemos plantear entonces que el museo, durante la modernidad, sirvió de sitio para la planificación institucional eficaz de la cultura (Castilla, 2010). Las colecciones privadas de arte reservadas a los nobles se abren ahora al grueso de la población a través de la conformación de un museo de arte nacional que exige formular un proyecto político en torno a ello.

Una disputa silenciosa se gestó en torno a la apropiación del pasado y la formulación de una narrativa que articulara la memoria común. El museo desde su nacimiento, y durante gran parte de la modernidad, fue el espacio institucional que materializó esa puja política, en donde las masas deciden darse a conocer en la historia.

El Estado-Nación como articulador burocrático de la memoria común

El Estado constituye la estructura burocrática soberana sobre la geopolítica moderna en la que se aloja la Nación, siendo esta última una “comunidad de sentimiento” (Appadurai, 2001). Ésta es, según el autor indio, el resultado de los lazos tejidos por quienes no sólo comparten lecturas de la realidad sino sensibilidades y afectos, símbolos e imaginaciones que apuestan a la unicidad identificatoria. Allí el lugar del museo de arte cobra un lugar especial.

¿Qué es lo que determina el éxito de la respuesta institucional “Estado” con respecto a las alternativas federativo-republicana e imperio-patrimonial? Si Weber define Estado como el monopolio legítimo de la fuerza, Portinaro (2003) se explayará sobre las características de ese monopolio: el control de las armas y de los capitales, el monopolio militar y el fiscal. Pero a esta denominación que

1 Señala Castillo (en Mairesse, 2013, p. 14): “la denominación de esta región como ‘Latina’ no está solo referida a los orígenes del lenguaje sino básicamente al ordenamiento social e institucional que se consolidó con el Código Napoleón, y junto a él también a las instituciones culturales europeas que sirvieron para expresar a los nuevos Estados-Nación: teatros, bibliotecas, universidades, archivos y, por cierto, museos”.

abriga tanto lo geoeconómico como lo geopolítico, habrá de agregársele una idea que comulgue y permee las bases que dan sustento a ese poder. De allí que Portinaro afirme la construcción de la Nación asociada: "Es con la era de las guerras civiles de religión, y con el monopolio del poder coercitivo realizado por el Estado moderno, que la revolución se politiza, poniendo en marcha un proceso de movilización social destinado a culminar en el surgimiento de un nuevo sujeto colectivo, la Nación" (Portinaro, 2003, p. 75).

Por su parte, Balibar sostiene que la forma Estado-Nación debe su éxito a la adaptación a la estructura global sistema-mundo en donde hay colonizadores y colonizados, centro y periferia, respectivamente. Pero Balibar advierte que no necesariamente estamos frente a una forma definitiva ni perpetua. Por el contrario, otras estructuras pueden competir con ella y ganar la pulseada toda vez que las contingencias de la historia así lo requieran.

En lo que atañe al museo, esta institución cumplió una importante función de conservación y nucleamiento de los intereses ideales del Estado naciente a través de la conjunción en una Nación y esos intereses tienen su origen en esta homogeneización que mencionáramos en el párrafo anterior. Ahora bien, postulamos que así como pensamos en un reordenamiento territorial dado por las revoluciones que comenzaron luego de 1490, momento en que empieza a crearse lentamente un sistema de estados autónomos (primeramente absolutos) para dar respuesta a las crisis políticas y religiosas, también podemos pensar que en la actualidad nos encontramos con una transformación que hace variar las relaciones entre el acervo patrimonial de los Estados-Nación en el mundo entero. Y aquí entra a jugar un rol importante, el cambio tecnológico actual. Ya McLuhan (1996) vaticinaba en 1964, con absoluta providencia, que aquello que conocíamos como las dimensiones fundantes de la modernidad, tiempo y espacio, variarían indudablemente en términos de las posibilidades dadas por nuevos medios. Creemos que esos cambios atañen a las instituciones basales del Estado-Nación como forma de organización geoeconómica y geopolítica.

En su libro *Pensar sin Estado*, Lewcowickz se pregunta por la pérdida de influencia del Estado como articulador simbólico de los procesos de vehiculización de una idea de Nación a raíz de los cambios en la legitimidad de las instituciones que permean la ideología: la escuela, el museo, las bibliotecas populares, etc. El Estado-Nación ha sido, desde su creación, una entidad

discursiva que organiza y da consistencia al lazo social de modo representacional y estructurante. En términos de Grimson (2011), podríamos hablar de configuraciones culturales en proceso de transformación y recreación. El guion que ata Estado a Nación pareciera vaciado de su carácter ficcional. De modo que la "ficción de verdad" basada en conceptos de homogeneidad, unicidad lingüística, dimensiones espaciotemporales lineales, historia como discurso hegemónico se desvanecen en su funcionamiento, inconsistentes como soporte para explicar el lazo social.

A partir de esto podemos establecer que el Estado persiste en su función conservadora en el museo presencial, a pesar de que la autoridad unidimensional que le diera sus primeros ordenamientos, se multiplica ahora en la participación activa de visitantes y espectadores. Pero esta formulación sobre el agotamiento de guion centrado en el Estado pareciera aún más patente cuando observamos lo que sucede en los museos virtuales en los que no se puede plantear ya la preservación de una memoria común de corte necesariamente nacional, aunque esto no implique un corte radical sino más bien una transformación en el entorno en red de ese patrimonio.²

Nos estamos preguntando cómo el arte permea las instituciones y hace variar sus lugares de cruce y configuración con el Estado en cuanto articulador burocrático. Como bien señala Grimson (2011), una idea como la de Nación se construye mediante prácticas humanas y mecanismos de reproducción institucional destinadas a condicionar nuestras fronteras epistemológicas y gnoseológicas. La idea de un tiempo homogéneo, en donde las instituciones que organizaban y legitimaban las ficciones activas de la sociedad, se convierte en mero articulador de la burocracia estatal, dando paso a un proceso de

2 Pongamos por caso la National Gallery de Londres. Se trata del mayor museo británico de arte. Allí se exhibe un amplio acervo patrimonial de obras de arte europeo, perteneciente al Estado británico. Inicialmente fundada en 1824 y sin un sustento de una colección real, se convirtió con el tiempo en un reservorio de arte de referencia y conservación de obras. Sin embargo, su larga tradición no ha impedido su adecuación a una propuesta virtual. Así nos encontramos con su sitio web disponible en: <http://www.nationalgallery.org.uk/> [Consulta: 03-02-2022]. En ella podemos navegar por el museo de manera interactiva a través del canal de Youtube disponible en su sitio. Distintos vídeos se suceden y conducen a un guion curatorial que, sin perder de vista el acervo patrimonial referido, nos invitan a recorrer la galería desde distintos puntos de vista. Desde sus inicios la National Gallery ha difundido y preservado para su colección permanente obras de arte no necesariamente nacionales y en esa línea, la plataforma virtual establece nuevos vínculos con otras experiencias artísticas.

desborde (Appadurai), de desintegración de la idea reguladora de Nación por agotamiento e incertidumbre. Así, puede observarse por ejemplo en propuestas como la colección de arte del Banco de la República³ donde el museo no se concentra en la memoria común como objetivo institucional sino en nuevas ideas de democracia participativa, que aglutinan otras formas de lo político en el modo de dirigir la mirada sobre el arte.

En línea con lo que venimos planteando, el libro *Aquí América Latina* de Josefina Ludmer (2010), plantea un cambio capital en las formas en que ordená-bamos el mundo, sus divisiones y sus fronteras. Las dos coordenadas clásicas aludidas, el tiempo y el espacio, son puestas bajo la lupa de una ficción especulativa en la que le damos “una sintaxis a las ideas de otros” (p. 10) desde un aquí (espacio) y un ahora (tiempo) para reordenar la realidad. Hacer visible configuraciones narrativas en otros territorios, fusionados e indiferenciados, y en otros tiempos, espiralados y discontinuos es la especulación que tenemos por delante.

El guion curatorial en el museo

El guion curatorial que es objeto de este trabajo en relación con su vínculo con la idea de Nación, nace debido a la creciente inquietud por dirigir la mirada al público concurrente al museo. Primeramente, durante el siglo XIX hace su aparición en la escena un “nuevo tipo de crítico, que es a la vez un nuevo tipo humano, el ‘entendido’ o ‘experto’; la aparición del coleccionismo particular y las exigencias de catalogación hacen necesaria la presencia de estas personas

³ Esta colección se encuentra disponible en: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/> [Consulta: 02-02-2022]. En ella se presentan obras de distinto origen y con distintas opciones para su consumo e interacción. Aunque se trata de un sitio de financiación privada, es interesante como propuesta online ya que sigue un criterio que recupera los primeros movimientos de arte local en Colombia para luego *aggionarse* en modernismos y, posteriormente, la contemporaneidad. A esta propuesta de guion curatorial, que puede ser explorada en la pestaña “Curaduría”, se le suma la importancia otorgada al patrimonio nacional, no por la procedencia de sus obras sino por la posesión de una colección por parte de Colombia. Con este ejemplo pretendemos ilustrar cómo en el entorno web, aquella función de conservación propia del Estado-Nación y sus instituciones –en nuestro caso, el museo nacional de arte–, cruza las fronteras instituidas dando lugar a otras voces que hacen su aporte para esa conservación patrimonial desde otro concepto, que no es la idea de Nación propiamente dicha.

cuya misión era el catalogar y discernir, con la mayor precisión posible, las obras de los grandes maestros y sus discípulos” (Checa Cremades, García y Morán, p. 27). Con esto observamos cómo las prácticas influyen fuertemente sobre los saberes de una época, estableciendo criterios y fundamentos sobre el gusto y la disposición de lo museable desde lugares de poder invisibilizados.

Tal como afirman Alderoqui y Pedersoli (2011), la curaduría tiene que ver con la organización museal de ideas, experiencias y objetos que adquieren dimensiones diferentes de las que tenían en aquellos contextos fundantes. En este sentido hablamos de una narrativa del museo que permite comunicar pero también jerarquizar y ordenar las obras en determinado sentido y con determinados criterios: “El museo actúa como una nueva *tecnología de inscripción*, aproximándose a un texto que puede ser leído en secuencia narrativa.” (Alderoqui y Pedersoli, p. 94).

Sobre el nacimiento de la curaduría como práctica en el museo, Ticio Escobar (2010) afirma que se trata de un trabajo sobre el discurso del museo, cuando se plantea la necesidad de vincularse a la comunidad. Explica que la curaduría⁴ surge a partir de una transformación sobre el modelo de museo tradicional con respecto a la pérdida de autonomía del arte:

La curaduría crece justamente ante esta necesidad; se vuelve un agente útil para trabajar discursos que descentren el museo, lo vinculen con las comunidades y lo provean del contingente conceptual que requieren hoy todas las instituciones del arte para compensar la pérdida de la autonomía de lo estético. (p. 173)

En este sentido, el guion curatorial cobra fuerza en la medida en que ya no se puede exponer la obra de un artista como un todo homogéneo de una cultura local o nacional, sino que se presenta un aspecto puntual (histórico, territorial, de estilo), poniéndose de manifiesto que se trata de un atravesamiento desde donde posar la mirada sobre la obra conservada.

Cobra aquí mayor importancia la idea de lo “museable”. Según Ares lo “museable” se define como “...la condición de un objeto o acontecimiento que

4 “Curaduría” y “curador” provienen etimológicamente del latín *curare* que es sinónimo de *administratio*. Este verbo entra a las lenguas romances con el sentido de “ocuparse de, volcarse a”.

posee, o al que se le adjudica, valor de exposición y/o conservación” (p. 47). La autora señala que puede ser una característica propia del artefacto artístico, una propiedad que se le otorga de modo externo al objeto para transformarlo en “museal”, o bien un objeto que testimonie un acontecimiento importante para determinada sociedad.

Bárbara Kirshenblatt-Gilbert (2011) complementa esta noción al definir el *efecto del museo*: “No sólo las cosas comunes devienen especiales cuando se les coloca en museos, sino también la experiencia misma del museo se convierte en un modelo para experimentar la vida fuera de sus muros (...) Al vaciarse en la ubicuidad del mundo de sentido común, el efecto del museo genera distinciones entre lo exótico y lo conocido cercano a casa” (p. 274). Esta autora analiza cómo la cotidianeidad de una cultura o un pueblo pasa a convertirse en objetos discretos y exóticos cuando se exhiben bajo este efecto. De allí que la curaduría tenga un rol de importancia nodal en la organización y presentación del patrimonio artístico nacional frente a esta “redefinición de los tiempos, espacios y modos en que se aprende y se conoce” (Alderoqui y Pedersoli, p. 68).

Esta sumatoria de operaciones sobre el museo presencial de arte nacional da cuenta de lo que observa Bhabha sobre la importancia neurálgica que la idea de Nación tuvo para el pensamiento moderno en Occidente para que se homogenice a partir del mito de origen un pasado común: “La esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común y, también, que hayan olvidado muchas otras” (p. 26). El guion curatorial viene a moldear nuestra mirada y cumple una función importante en la línea de corte entre lo visibilizado y lo prohibido o escondido.⁵

5 Pensemos, por ejemplo, en la cantidad de objetos que no adquieren sitio en galerías o museos de tipo nacionales por tratarse de lo que Grimson (2011) denomina configuraciones culturales étnicas que abrigan obras por fuera del estatuto necesario para instalar la idea rectora del museo. En este sentido, es interesante pensar por ejemplo en El Museo del Barro de Paraguay, institución que nació a partir de muestras itinerantes y luego de aumentar cuantiosamente su patrimonio durante la década de 1980, requirió un edificio propio. Su característica particular es no haberse constituido en su momento como museo nacional y albergar ahora “un proyecto configurable de modos distintos, acomodable a coyunturas y objetivos particulares (...) que exigen una reformulación en el guion del museo contemporáneo” (Escobar, p. 172). Su página web, meramente informativa aún y sin ninguna propuesta interactiva, está disponible en: <http://www.museodelbarro.org/> [Consulta: 02-02-2022].

En *El orden del discurso* (1992), Foucault afirma que los discursos son producidos de forma tal que se dominen los peligros y se redistribuyan los poderes para controlar los acontecimientos. Siguiendo este razonamiento foucaultiano, en la base de las luchas se halla un conflicto que atañe a la institución del discurso como ordenamiento del poder. El guion curatorial da cuenta de cierta apropiación discursiva en su manera de presentar lo que hemos dado en llamar “museable” desde el aspecto nacional, silenciando otros posibles. Ese discurso permea de manera invisible el recorrido de sus visitantes, las nóminas a las que pertenece, las invitaciones que recibe, el patrimonio que posee y también aquellos acervos patrimoniales que potencialmente podría mostrar, en detrimento de otros. Discurso y poder parecieran inevitablemente ligados toda vez que el primero se construye como ejercicio –y no ya como representación– del segundo.

Respecto de estas “ciertas formas de mirar” que propone e impone el guion museístico mediante su propuesta, señala Castillo (en Mairesse, 2011, p. 11) que los museos son generadores de pensamiento socialmente relevante y en este sentido, el guion aparece como un instrumento que permite el ejercicio del poder. Consecuentemente, interrogar acerca de cuáles son los desplazamientos que se dan en el guion curatorial desde el museo de arte nacional presencial al virtual, se vuelve clave para sentar antecedente sobre lo que consideramos una transformación en los intereses ideales del ordenamiento cultural. Porque en el museo virtual también sigue siendo nuclear el guion curatorial pero cambia la práctica que decide su vehiculización, siendo ésta muchas veces una falencia en las propuestas online⁶, y en otros casos su principal virtud.⁷ Ya no necesariamente se precisan expertos en bellas artes como antaño, sino diseñadores, comunicadores, gestores culturales, quienes harán las veces de curadores de las muestras temporarias a posteriori de leer comentarios de usuarios y consumidores en línea. Como afirma Strehovec: “Art is a

6 Por ejemplo, las páginas de muchos museos de arte nacional llamados tradicionalmente “de bellas artes” y financiados por el Estado, en Brasil (<http://www.mnba.gov.br/>) y Chile (<http://www.mnba.cl/>), muestran la carencia de un diseño que dirija la mirada o presente un recorrido guiado por una curaduría específica. En cambio, las mencionadas páginas son meramente informativas. [Consulta: 15-02-2020].

7 Pongamos por caso el Museo del Louvre y la posibilidad de “visitas en línea” disponible en: <http://www.louvre.fr/en/visites-en-ligne> [Consulta: 03-02-2022].

historical phenomenon in terms of production, reproduction, dissemination, perception, and understanding”⁸ (2020: vii), pero como el mismo autor refiere un poco más adelante en su libro, en el mundo contemporáneo los expertos implicados en la tarea de llevar adelante un museo tienen mucho más que ver con “trabajadores cognitivos” que con el mito de un genio artístico al servicio de una Nación. Este mito se desplegaba en el museo como la institución que albergaba y posicionaba estos “genios”. Ese papel se va desvaneciendo desde las vanguardias históricas en adelante.

Ahora bien, los museos virtuales proponen dar un giro en los modos de abordaje de los contenidos, de su patrimonio y de sus funciones, y ya no se restringen a lo definido como museable en los mismos términos. García Canclini en su libro *La sociedad sin relato* (2010a) explica por qué los museos virtuales pierden la función “conservadora” para convertirse en comunicadores de las imágenes de las obras que se exponen en el museo tradicional. Esta nueva función del museo implica también la modificación de la operatoria crítica: “La crítica debería operar, entonces, no sólo sobre obras sino sobre imágenes, no únicamente sobre imágenes sino sobre los acontecimientos que ocurren en su circulación en las interacciones y las reapropiaciones de públicos diversos” (p. 182).

La narrativa del museo virtual pone en juego estrategias para mantener la pertenencia del patrimonio en los márgenes de lo conservable y por esto la enseñanza por parte de la escuela es fundamental, en tanto opera como un dispositivo de propagación y arraigamiento de la memoria común.

Sin embargo, así como los entornos virtuales promueven la democratización del patrimonio cultural común, observamos la dificultad que se postula cuando pensamos en la masividad y vulnerabilidad de propuestas poco atractivas. Por lo mismo, es interesante pensar lo que sugiere García Canclini (2010a) acerca de la importancia de vincular el consumo de arte en línea con otras operaciones de vehiculización de lo nacional en el museo tradicional:

La difusión digital y la distribución en pantalla reducen aunque no eliminan, la sacralización de lugares de exhibición como los museos y las bienales, y crean otros modos de acceso y socialización de experiencia artísticas (...) Los

8 “El arte es un fenómeno histórico en términos de producción, reproducción, difusión, percepción y comprensión”, (Strehovec 2020: vii; la traducción es nuestra).

museos en línea trascienden su ubicación física, y a la vez pueden visualizar y medir el número de visitantes a sus páginas web por países. Los lugares de consumo y recepción son rastreables al “perseguir” y almacenar los datos de los usuarios. (p. 181-182)

A partir de lo anterior, queremos dejar señalado aquí que las escenas museísticas actuales en sus formas virtuales exigen serias transformaciones del museo presencial de arte nacional. Y es justamente el curador como agente de los discursos, el que tiene un importante lugar en este cambio aludido. Esto es así toda vez que la práctica de la curaduría tiene por objetivo vincular las comunidades con los patrimonios artísticos en una narrativa que convoque una idea o un tema en conjunto.

Efectos de la globalización en el museo de arte nacional

Hemos recorrido aspectos que se relacionan con el nacimiento del museo en el marco de un Estado-Nación moderno para la ampliación del arte y la cultura a las masas emergentes, ante la profunda demanda de una burocracia ilustrada. Establecida como institución rectora y legitimadora de lo “sacralizado” y “museable”, el museo de arte ha buscado nuevos retos, apareciendo durante el siglo XX la curaduría. La misma curaduría moldea las muestras en este tipo de museos para comunicar explícitamente la dirección hacia la idea de Nación que aglutina el espacio del que se trate.

Para cerrar el capítulo, nos detendremos en el impacto sufrido en el museo al verse ante el fenómeno de la globalización en relación con prácticas artísticas y comunicacionales. Ya hemos hablado del actual momento de desinvertidura de una ficción activa del Estado-Nación moderno para convertirse en algo diferente. En lo que concierne al museo virtual, muchas preguntas quedan abiertas sobre su posibilidad y utilidad, aunque sí nos concierne augurar formas alternativas a partir de las cuales comprender este fenómeno global. Las instituciones del Estado-Nación moderno se ven desbordadas por grupos glolocales y libres en su vinculación no soberana a través de entornos virtuales de propagación de la información y aprendizaje no formal.

Hoy, en cambio, asistimos a un fenómeno de disociación entre lo que el hombre hace en su relación con los aparatos productivos, culturales y políticos y lo que realiza en su vida privada. Es así que la memoria común se transforma al desplazarse al entorno virtual en una memoria más atomizada en donde las historias individuales parecieran adquirir un peso inusitado que aporta muchas veces a la continuación de una obra expuesta en la propuesta virtual, algo sobre lo que los museos presenciales aún se muestran reticentes.⁹ Es así que aparecen propuestas en internet de colectivos artísticos independientes mucho más atractivos que muchos museos de arte nacional.¹⁰ Y en este sentido aparecen también alternativas globales como veremos con *Google Art Project* o *Wikiart.com*.

La caída del marco seguro que nos instalaba dentro del ideal de progreso, también generará cambios importantes en las relaciones sociales tramadas a través de las instituciones y su construcción de una historia en común. Consecuentemente, el museo de arte nacional se halla frente a una reformulación

9 Ejemplo de ello son los dispositivos desplegados por los museos presenciales para evitar que los visitantes se saquen fotos o impongan la nueva moda de las *selfies*. En una entrevista realizada por nosotros para un proyecto de adscripción radicado en el CEICEC (FHUC-UNL), Marcela Römer, directora del Museo Castagnino de Rosario, nos comentaba que "El problema se nos produjo legalmente con el tema de las *selfies*. Empezamos a decir, ¿qué hacemos?, ¿le decimos a la gente que no puede sacarse *selfies*? La gente circula... Yo dije, bueno, no nos vamos a poner paranoicos. Tenemos tema de seguridad también. Bueno, dijimos, cuando ingresan los grupos tratemos de no permitirles sacarse *selfies*, en la colección de Castagnino. Lo demás, ya. Intentemos, porque después no podés controlar. Y ya vimos que varios estaban permitiendo. La tecnología nos está invadiendo y si no la agarrás, te quedaste atrás." (Gómez, 2014, p. 24). Este ejemplo sobre el cambio tecnológico dado por Römer no hace más que confirmar que las TIC interpelan a la institución museística y su guion curatorial atravesado profundamente por la forma Nación que le diera origen. Entonces, frente a las *selfies* en particular y fotografías de particulares, por ejemplo, lo que sucede es que las imágenes empiezan a aparecer desmedidamente por redes sociales, son alteradas digitalmente y comienzan una circulación que toma caminos fuera de aquellos trazados por el museo en su apogeo. Así, el individuo y el sistema quedan escindidos y enfrentados, paradójicamente, en un momento en que la economía se mundializa y es transformada de manera acelerada por las nuevas tecnologías. Esto pone de relieve entonces la escisión entre el espacio de lo nacional, con lo supranacional. Creemos que esto sucede debido, entre otras causas, a la falta de actualización e interacción de muchas de las páginas de los museos, las cuales, si bien presentan el acervo patrimonial, no gestionan el guion curatorial de un modo tal que indique cierta direccionalidad en el consumo de arte en línea.

10 *Espacio Byte. Museo de Arte Digital* se presenta como la primera propuesta en Argentina de un museo destinado exclusivamente al arte digital y cuya financiación proviene del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Se puede consultar en la página web: <http://www.espaciobyte.org/> [Consulta: 03-02-2022].

de sus ideas rectoras sobre la conservación del patrimonio y la memoria de la Nación, funciones antaño primordiales que permeaban sus mensajes.

El corrimiento de nuestra fe en las promesas de la razón moderna de progreso y racionalidad ha dado lugar a un fenómeno de desencanto que se podría explicar al pensar en cómo nuestras vidas se ven sometidas a una disociación entre las técnicas, los signos, los mercados externos y nuestro mundo interior. Esa escisión es descrita por Strehovec como no lineal, sino hipermedial dadas las características del mundo contemporáneo:

Art is being politicized, economized, mediatized, commercialized, however, on the other hand, politics, economics, and media are becoming art-like, which means that either they accept artistic procedures, techniques, tools, and strategies, or they themselves produce similar *zeitgeist* shaped tools.¹¹ (2020, p 53-54)

Esa corrosión del carácter nacional dada su no homogeneidad, afecta profundamente la construcción del museo como institución que propaga una idea que antaño le diera forma. De allí que propongamos este estudio comparativo como puntapié inicial para reflexionar sobre las gestiones viables sobre las transformaciones del guion curatorial que son en mayor o menor medida, posibles en el entorno virtual.

Nos parece importante distinguir no solo la variación de un museo –el presencial– a otro –el virtual–, sino también, dentro de este último, su variedad en la que la idea de Nación se licúa en un espacio heterogéneo. Entre esa variedad de museos existentes en entornos virtuales, destacamos la tipificación que realiza en su artículo Schweibenz (2004). Allí el autor sostiene la gran cantidad de nombres que adquiere el museo cuando se trata de sus propuestas en red: museo en línea, museo electrónico, hipermuseo, museo digital, cibernmuseo o museo en la red.

Si bien ninguna catalogación resulta incompleta, consideramos importante describir brevemente algunos tipos de museos, basándonos en una descripción de complejidad creciente en cuanto a las propuestas según Schweibenz (2004):

¹¹ “El arte está siendo politizado, economizado, mediatizado, comercializado, sin embargo, por otro lado, la política, la economía y los medios se están volviendo arte, lo que significa que aceptan procedimientos, técnicas, herramientas y estrategias artísticas, o ellos mismos producen herramientas similares en forma de *zeitgeist*” (La traducción es nuestra).

Museo catálogo: se trata de un sitio que contiene datos básicos del museo presencial, cuyo objetivo es informar a través de la página web a posibles visitantes. Esto significa que la página figura como un lugar meramente informativo, sin desarrollo de imágenes interactivas ni de visitas virtuales posibles.

Museo del contenido: se presenta como una especie de base de datos online de los objetos expuestos en el museo presencial. Si bien se pueden explorar en línea las colecciones no se agrega ningún tipo de apoyo didáctico, como viñetas explicativas o vídeos. Es limitado en el aspecto interaccional pero es útil para expertos que necesitan información fidedigna sobre el catálogo de obras expuestas y su reproducción virtual.

Museo educativo: se concentra en darle una contextualización a los objetos u obras, de acuerdo a la edad, los antecedentes y los conocimientos previos del visitante online. Se establece de esta manera una relación más personalizada y didáctica con el patrimonio.

Museo virtual: junto con aquellos datos proporcionados por el museo educativo, el virtual incluye también una serie de colecciones digitales y de propuestas de coautoría con el usuario que permiten ampliar la colección existente en el museo presencial y promover otros usos comunitarios del patrimonio.

Independientemente del nombre que adquiera el museo del que se trate, la idea que subyace a este fenómeno es construir en Internet una versión digital del museo, sin paredes materiales. Aquel sueño de Malraux, quien planteó durante el periodo de posguerra la idea de un museo imaginario, se transforma en realidad cuando observamos los museos virtuales, en los que se concentra información, interacción y democratización del patrimonio. André Malraux, ministro de cultura y escritor francés, proponía que cada uno, sin tiempo ni espacio definidos, armara un álbum de fotografías en el que se construyera un objeto de artista. Ese museo tendría como objetivo pensar “sin muros” a partir de la propia subjetividad, valiéndose de los avances tecnológicos como era, en aquel entonces, la fotografía. Un antecedente para ahondar en el tema de la reproductibilidad técnica de la fotografía y su novedad lo constituye el artículo de Néstor Fernández (2010), quien dirá que el museo imaginario de Malraux otorga “la posibilidad de un imaginario constitutivo de la época presente, oponiendo, al valor cultural o ritual de las mismas –al mismo tiempo que lo reconoce– una lógica de la metamorfosis, fuera de la lógica meramente causal

de la analogía con el presente” (p. 14). Con esta sola mención, queremos dejar indicado que el autor de *La condición humana* fue un pionero al pensar en un museo sin muros, como decíamos y en este sentido nos parece importante la idea de nomadismo que subyace en su propuesta y que posteriormente será central para la construcción del museo virtual actual.

Lo dicho en el párrafo precedente nos invita a traer a colación la noción de nomadismo tecnológico en el que los dispositivos móviles permiten otras prácticas sobre el patrimonio artístico nacional en el ciberespacio. Frente a la compleja coyuntura marcada por cambios tecnológicos radicales, las instituciones modernas se enfrentan al desafío de utilizar y potenciar nuevos usos de las coordenadas de espacio y tiempo (Beiguelman y La Ferla, 2011). Andreas Huyssen (2002) sostiene en su libro *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* que el museo está dando lugar a prácticas museísticas que impactan fuertemente sobre la política de la contemplación y de la exhibición. La tesis de Huyssen refiere a que la actual proliferación de museos es producto de la creciente acumulación de objetos y la obsesión por recordar ante el temor a la desaparición y el olvido que padece el sujeto moderno. El éxito de las estrategias locativas del museo virtual en el territorio web dependerá del rol institucional que asuma el museo tradicional en relación con la circulación de su patrimonio de arte nacional.

2 **PRODUCCIÓN Y CONSUMO DEL PATRIMONIO NACIONAL**

En el anterior capítulo recogimos algunos indicios que nos permiten pensar los vínculos y las transformaciones operadas en el guion curatorial a partir del relevo de la idea de Nación como articuladora de una memoria común. Si allí cobraban gran interés las ideas vehiculizadas por la institución museística de arte nacional en sus formas presencial y virtual, aquí nos concentramos en la producción de obra y la construcción de público a la que se dirigen estas narrativas.

Los museos virtuales permiten una forma alternativa de circulación del arte y de inscripción social de las producciones digitales que transforman el consumo del patrimonio artístico nacional exhibido en el museo tradicional y promueven la ampliación de público. Esto implica preguntarnos acerca de cuestiones ligadas a la lectura de imágenes, su direccionamiento y el mensaje hacia un público que cobra una autonomía inusitada, cuyos desbordes promueven formas emergentes de arte, al tiempo que desdibujan la idea de Nación. ¿Qué hacer entonces, para que las imágenes exhibidas en el museo presencial, conserven ese estatuto nacional en entornos virtuales? ¿Qué vigencia tienen las características del museo presencial en las prácticas de curaduría virtuales para transmitir una memoria común? De estas y otras preguntas nos ocupamos en las siguientes páginas.

Curaduría y conformación de público

Mientras en el museo presencial, fuertemente regido por la idea de Nación, se construyó un discurso o una noción-tabique (Guattari y Rolnik 2006, p. 26) sobre la memoria del acervo patrimonial artístico, en el museo virtual muchas veces ese relato se deja abierto e incompleto, como un modo de conformar un público activo invitado a la participación 2.0.¹

Esta diferencia tiene que ver con las características de cada uno de los museos en cuestión. En el capítulo anterior hablamos de nomadismo tecnológico como un concepto que responde a la pregunta por el lugar en el ciberespacio. Esta noción propia de la cultura de la movilidad en el siglo XXI remite a la preponderancia de las máquinas de comunicación móvil convertidas en la principal interfaz cultural. El museo virtual es transportable, en tanto itinerante, e imaginario, en tanto incorpóreo. Combina la característica de movilidad, dada por el acceso remoto que tenemos a los contenidos de la red digital y con la de inmaterialidad, por su virtualidad física. En este sentido, Laura Regil (2006) clarifica en su artículo algunos conceptos que permiten pensar en las diferencias del museo de arte virtual frente al presencial en línea con la interactividad.

Sumado a lo antedicho, existe un cambio de paradigma que supone que la autoridad del discurso museístico, otrora unívoca y jerárquica, se encuentra hoy desestabilizada por propuestas en entornos virtuales. Si bien, como señala Castilla (en Mairesse, 2013, p. 15), aún “se conserva la confianza en el discurso del museo”, se pide compartir esa autoridad. Esto nos impulsa a preguntarnos entonces qué efectos puede tener la construcción de significados entre pares que comparten el ideario museístico, cuando éste suponía conservar una memoria común de arte nacional. El desafío consiste en que esa transformación que supone la coparticipación en las decisiones que antes tomara una autoridad ahora cuestionada preserve la idea de Nación en los recorridos online que se hagan.

1 Señalan Bellido Gant y Ruíz Torres (2012): “La presencia de las instituciones museísticas en la red ha pasado de permitir la concreción de ciertos objetivos a convertirse en una verdadera necesidad, abriendo las puertas a una variable inédita dentro de la ‘nueva museología’. Las visitas reales al Louvre se cifraban en más de siete millones de visitantes anuales; por contrapartida, los visitantes virtuales acudían a la página web del museo en un número cercano al millón por mes. En cuanto a la www se apuntaba que en sus albores, hacia 1993, se contabilizaban 130 sitios, contra 650.000 a principios de 1997; hoy no podríamos aseverar cuantos millones existen” (p. 6).

En la forma virtual se presenta una transformación que legitima un cambio que venía dándose desde la década del 60 en donde los museos comienzan a ser objeto de disputa de apropiación discursiva en la disposición y exhibición de su patrimonio. Varían también así las funciones. Se pasa de conservar a gestionar. La cultura occidental sufre un proceso de desplazamiento predominantemente hacia lo visual, por lo que las imágenes cobran enorme poder y de allí que los museos de arte adquieran especial atención.

Volviendo a la interactividad a la que invita el museo 2.0, es dable traer a colación los postulados sobre la reproductibilidad de la imagen digital que ofrece Andrew Darley en su libro *Cultura visual digital* (2002). Allí señala que aquello que Benjamín había anticipado en su célebre artículo en el que analiza la fotografía y la reproductibilidad técnica de la misma, cobra especial tenor en el caso de la imagen digital. Entonces, si nos preguntamos inicialmente cuáles son los desplazamientos y transformaciones del guion curatorial en torno a la idea de Nación, diremos aquí que uno de los desplazamientos con consecuencias más notables es la que se produce en las llamadas mutaciones cualitativas (Darley, p. 200) que sufre el acervo patrimonial de los museos de arte nacional que tienen una versión virtual. Observamos aquí entonces, la importancia de la curaduría en relación con la conformación de público toda vez que los curadores tendrán por delante la importante tarea de otorgar una "tecnología de inscripción" (Alderoqui y Pedersoli, p. 94) que otorga valor museal a la exhibición y logra, a un tiempo, captar público y controlar sus "rutas" en relación con el uso de las infinitas prácticas de reproductibilidad disponibles.

Ligadas también al estatuto de participación, pero desde el enfoque en otra de las características basales de la institución, en los entornos virtuales mutan las tradicionales funciones pedagógicas que antaño eran propias del museo y que ahora se presentan de modo novedoso para atraer a un público que busca interacción con la obra y no ya mero enciclopedismo. Recordemos aquí que el museo de arte nacional como institución nació impulsado por los enciclopedistas franceses en el siglo XVIII con la misión de preservar y mostrar a un público amplio obras emblemáticas. De tal modo, el espacio del museo constituiría una gran enseñanza cultural y

artística para el pueblo² que produce la base y el origen del poder político moderno.

Por su parte, el museo virtual también intenta presentarse como un lugar que involucra la negociación entre las historias que los museos cuentan y aquellas que traen los visitantes. La diferencia entre uno y otro radica en que, mientras los museos presenciales buscan construir esas narrativas desde la idea regente de Nación (y consecuentemente establecen ya desde su nomenclatura la postulación de que se ocupan de “arte nacional”) los museos virtuales tienen otros modos de recortar sus públicos a través de una idea de interzona cultural. En esa interzona se encuentra un desplazamiento de la idea de Nación por otra de diálogo en el que lo convocante tiene su origen en las denominadas “redes imaginadas” (Chun) y no ya en “comunidades imaginadas” (Anderson). Creemos que, en esta línea, la participación en museos virtuales gana terreno en el ciberespacio en comparación a los museos presenciales, aunque no menos cierto es que las cualidades propias de las exhibiciones *in situ* no pueden reproducirse por completo en los entornos virtuales justamente por su carácter espacial disímil.

Respecto de la conformación de público a partir del aspecto pedagógico como homogeneizador de un conjunto de personas interesadas en visitar el museo, es dable mencionar que algunas de las investigaciones se concentran en la museística desde el punto de vista educativo. Esto es así porque el museo, en cualquiera de sus versiones, posee una función pedagógica central junto con la de conservación. Hemos ya mencionado a Alderoqui y Pedersoli quienes, en su libro *La educación en los museos*, revisan distintas características del museo, incluidas aquellas que tienen que ver con la interacción virtual y la importancia de la narrativa construida a través del guion curatorial. Si bien en

2 En lo que respecta a la Nación, Balibar hace una apreciación que resulta interesante para pensar cómo se construye y luego se naturaliza: “En las formaciones nacionales, el inconsciente colectivo, que se inscribe de este modo en lo real, es el del pueblo’ (...) Sin embargo, un pueblo como éste no existe naturalmente; ni siquiera cuando tiene tendencia a constituirse existe definitivamente (...) que el pueblo se produzca a sí mismo en forma permanente como comunidad nacional” (p. 153).

Para ampliar la discusión sobre el tema, proponemos la lectura de la compilación *¿Qué es un pueblo?* en donde se reflexiona desde diversas posturas críticas sobre los tránsitos e inscripciones que adquirió este concepto según el momento histórico en el que se lo trabaje. Se trata de un acercamiento a las distintas nociones de este término complejo desde diversas perspectivas disciplinares y teóricas (AA.VV. 2013).

este enfoque no está presente la operatividad del concepto de Nación en la institución museística ni específicamente sus cambios posteriores en entornos virtuales, nos parece un antecedente de interés, debido a su análisis exhaustivo de algunos puntos característicos descritos y explicados allí. Resulta especialmente pertinente a nuestros intereses teóricos el análisis sobre la curaduría y el lugar del visitante en interacción con el patrimonio.

La interactividad analizada por las autoras ocupa un lugar nuclear en los entornos virtuales ya que va más allá del simple "dar clic" para ir de un lugar a otro. Los museos virtuales proponen, a través de la interactividad, un diálogo entre usuario y contenidos artísticos que permite realizar exploraciones asociativas. A través de distintas herramientas multimediales, los museos otorgan la posibilidad de manipular objetos virtuales y permiten recorrer los contenidos a nuestro propio ritmo. De modo que la interacción que inicialmente Alderoqui y Pedersoli señalan para el museo presencial como "un modo de experimentación" que permite "aprender mejor" (p. 66), en el museo virtual cobra un lugar central para conseguir que el público se involucre y se relacione con los contenidos. En este sentido, Yeregui (2011) estudia "la necesidad de prever cómo los discursos estéticos, ideológicos y conceptuales dialogan con las prácticas que las propias tecnologías presumiblemente propondrían" (p. 62).

En la misma línea de indagación en el campo de la educación, en el artículo "Sitios web y museos. Nuevas aplicaciones para el aprendizaje informal" (2011) de Mikel Asensio, Elena Asenjo y Alex Ibáñez Etxeberria comparan las páginas web institucionales de los museos españoles y se abre el debate sobre la falta de atención que se presenta respecto del patrimonio inmaterial que circula en internet. Inscripto en el contexto de España, en donde los museos tienen una tradición más rica y antigua que en Latinoamérica, este artículo resulta innovador en su planteamiento sobre los sujetos-usuarios que utilizan de modo creciente dispositivos móviles para el aprendizaje y la navegación en museos virtuales. Sin embargo, resulta de interés mencionar la hipótesis de estos autores. Ellos señalan que la irrupción del conjunto de tecnologías derivadas de los planteamientos 2.0 está provocando que las instituciones museísticas se estén enfrentando abruptamente a estas realidades, con mayor o menor fortuna según los casos.

Observamos entonces que las transformaciones que sufre el museo al cambiar de entorno no hacen sino interrogar sobre los mecanismos de persuasión del público, dando cuenta de un cambio inminente. En el renovado contexto de institucionalización de prácticas sociales y de circulación patrimonial, el desarrollo de una nueva tecnología –la computadora y su acceso a internet– hicieron posible el inicio de un proceso de reinención de una forma cultural dominante como lo era la narrativa del museo presencial a partir de la emergencia de un discurso curatorial otro en el marco del museo virtual. De ello nos ocupamos en detalle en el próximo capítulo.

En torno al museo virtual como forma emergente

En el marco de convivencia entre el museo presencial y las propuestas en línea, nos preguntamos cómo opera la tríada de lo dominante, lo residual y lo emergente (Williams, 2009) a partir del avance insoslayable de las nuevas tecnologías que permiten nuevos modos de producción y consumo ubicuo de arte.

En primer lugar, observamos que los museos virtuales se presentan como una forma cultural propia de lo emergente que transforma las condiciones de posibilidad de lo dominante –en nuestro caso el museo presencial– mientras que algunos elementos residuales vuelven a cobrar valor en el contexto de surgimiento de las nuevas tecnologías. En este sentido, la participación en el museo de arte está signada por factores de agencia colectiva así como condicionada por aspectos que dirigen lo que se exhibe y la manera en que esas imágenes han de ser traducidas en un discurso social, en nuestro caso nacional, como hemos desarrollado en el capítulo anterior.

Como luego veremos en relación con las narrativas del gusto en el siguiente apartado, este funcionamiento de la tríada dominante-emergente-residual preserva algunos valores de mercado propios del campo cultural e intelectual del museo de arte presencial: premios, exposiciones, inclusión en proyectos de gestión cultural mundial. En cambio, otros se transforman –curaduría, público y crítica–; y algunos se agregan o reconfiguran –difusión, comercialización online, inclusión de arte digital–.

En su libro *Televisión. Tecnología y forma cultural* (2011), cuya primera edición data de 1974, Raymond Williams se dedica a estudiar cómo el surgimiento de una nueva tecnología –la televisión– es formador de prácticas sociales y productor discursivo. Si bien se concentra en el medio televisivo, muchos de sus hallazgos y afirmaciones tienen vigencia aún hoy en relación con la emergencia y debate en torno de las llamadas TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación).

En particular, en lo que respecta a las condiciones contextuales de surgimiento tecnológico, Williams señala la importancia que tienen las relaciones y necesidades sociales que permitieron a la televisión “un mejoramiento de la comunicación operativa” (2011, p. 35) hacia el público. Pero esto no hubiese sido posible, nos advierte Williams, si no se hubieran desarrollado en menor o mayor grado otras tecnologías, como la luz eléctrica, el periódico, la radiofonía o la incipiente llegada del cine. De una compleja intersección de estos medios sumada a una especificidad propia, surge la televisión.

Algo similar podríamos decir del desarrollo de la red mundial de Internet, acaecida a partir de una necesidad militar de inteligencia para poner en red una serie de informaciones durante la Guerra Fría. Por razones azarosas y también comerciales, mucho después de sus primeros intentos, Internet comienza a crecer y se separa de la finalidad meramente militar, para pasar a ocupar poco a poco un lugar en los hogares al tiempo que las computadoras se vuelven transportables y accesibles a un público creciente. En resumidas cuentas, podemos entonces plantear que el desarrollo de hardware y software tuvo una relación importante con los desarrollos ligados a otras tecnologías y otras finalidades. Y de hecho, su crecimiento y potencial no se detiene. En suma, se trata de una transformación que nos obliga a pensar qué idea permite construir el guion curatorial cuando la de Nación entra en un proceso de licuefacción por lo que Yeregui denomina “la escena posmedia”, en movimiento constante de superposición e imbricación de lo exhibido en el museo.

Consideramos entonces que podemos sostener un paralelismo entre el consumo de arte a través de una nueva cultura de la movilidad y lo ocurrido con la televisión en cuanto a diversos factores implicados en lo que Williams vaticinaba con razón, como muy influyente en las formaciones culturales del momento. El autor menciona la institucionalización de prácticas sociales y

los usos políticos del contenido discursivo y de la imagen: "...el control de la teledifusión por parte del Estado es una función del control estatal general sobre la información y la ideología" (2011, p. 55).

Dentro del mismo libro que venimos comentando, en el capítulo 5 titulado "Efectos de la tecnología y sus usos", Williams explica que los sistemas comunicacionales pueden ser pensados como causa o como efecto de socialización. Aquí, el autor hace señalamientos interesantes sobre no pensar en abstracto, o con tendencia formalista, procesos sociales reales que no pueden ser separados de su práctica ni controlados completamente por un grupo dominante.

Como veremos en el próximo apartado, la concepción de cultura como un fenómeno sujeto a cambios dinámicos e interrelacionados persiste en la obra del autor inglés con insistencia, contra el esencialismo dogmático del marxismo ortodoxo. Al contrario, Williams alude a "límites" y "presiones" (2011, p. 166) en donde se ponen en juego los intereses dominantes pero también aquellos que procuran las prácticas sociales que luchan por hacerse un lugar, desde lo residual o lo emergente.

Para pensar particularmente en la renovación de la institución del museo presencial, en su versión virtual, debemos decir que al igual que en el caso de los programas televisivos, el museo virtual se construye a partir de las posibilidades materiales del nuevo soporte y las necesidades sociales del público. Tal como algunos estudiosos de museística han descripto (Moreno, 2010; Ladagga, 2006; García Canclini, 2010a; Kirshenblatt-Gomblett), los entornos virtuales son un espacio poderoso de reconstrucción de los hábitos sociales y distintos museos se encuentran con más frecuencia gestionando propuestas interactivas tendientes a inaugurar contenidos y responder a una demanda social. En este sentido, con Williams (2011), podemos decir que no puede descontextualizarse la llegada del museo a la virtualidad como forma que reproduce algo de lo heredado y engendra formas nuevas e instituciones de control inciertas.

Al mismo tiempo, la contextualización histórica que rodea a cada museo de arte en particular tendrá influencia directa en el desarrollo y financiamiento de nuevas propuestas en red. El desafío del museo nacional de arte consiste en darle un uso eficaz a la nueva tecnología y los recursos económicos disponibles, al tiempo que se puedan vehicular contenidos e ideas prioritarias para la institución (Nación, ciudadanía, memoria, etc.). Es así como la impronta de

gestión cultural que rodea el desarrollo de lineamientos de acción o su carencia dirige, aunque no determina, la posibilidad de museos interactivos³ o de simples páginas informativas, respectivamente, según el interés institucional prestado a nuevas formas emergentes.

Así como podemos decir con Raymond Williams (2011) que la televisión “es esencialmente la combinación y el desarrollo de formas anteriores” (p. 63), lo mismo podría afirmarse del museo virtual ya que es la adaptación de una forma heredada –el museo presencial–, aunque con diferencias cualitativas que la convierten en una formación emergente en convivencia con la anterior, aún dominante. En esta línea, el museo virtual puede definirse de modo relacional en la tríada descrita por el mismo autor en su libro *Marxismo y Literatura*.

En primer lugar, Williams (2009) considera que “ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante ni ninguna cultura dominante jamás en realidad incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana” (p. 171). Esta afirmación da lugar a pensar en formas alternativas de la cultura que pueden ser parte de lo residual o de lo emergente. De este modo se establece la tríada conceptual que nos ocupa, cuyos términos se interrelacionan de manera dinámica tal como afirma el autor.

Williams (2009) prefiere utilizar “lo dominante” en lugar de “lo hegemónico”, porque le permite considerar estadios o variaciones del proceso cultural poniendo en evidencia el contexto histórico sujeto a cambios y transformaciones. De modo que la conceptualización de lo dominante sirve para designar instituciones y formas culturales que ocupan un lugar social central pero que no por ello trascienden o se desvinculan de modo abstracto de otras. Por el contrario, según el autor, las generalizaciones descontextualizadas son erróneas por no distinguir la convivencia con organizaciones residuales o emergentes, que son tan importantes como lo dominante para la descripción del proceso social. En nuestro caso, este lugar de lo dominante lo ocupa la

3 El desarrollo de museos de arte nacional interactivos en nuestro país y en el resto de Latinoamérica, dista aún de un desarrollo sostenido en entornos virtuales (García Canclini, 2010b). Sin embargo, debido a la masificación de Internet y la necesidad de actualizarse, durante 2013 el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), desarrolló su página web con algunas herramientas multimediales y nuevos recursos y aplicaciones que permiten al visitante navegar por la página de modo más interactivo. Este tipo de iniciativas resultan acercamientos y ensayos interesantes para la gestión cultural y apropiación de espacios potencialmente ricos, en contextos virtuales en emergencia.

institución museística presencial que sostiene la vehiculización de una idea de arte nacional, impone un canon e intenta perseverar en una forma cultural dominante.

Williams (2009) señala que: "Lo residual, por definición, ha sido efectivamente formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no sólo, y a menudo ni eso, como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente" (p. 167). Lo arcaico difiere de lo residual porque se presenta y se vive desde lo dominante, como un elemento de la cultura del pasado incorporado plenamente y sin entrar en conflicto. Por el contrario, lo residual alterna o se opone directamente a lo dominante, como "manifestación activa" en la cultura del presente. Podríamos plantear que lo residual en el museo virtual de arte se manifiesta en la fuerte impronta en la interacción con un público que "lee en imágenes" cada vez con más frecuencia, recogiendo un modo de lectura anterior a la conformación del museo como institución privilegiada de la cultura letrada moderna dominante sin que esta última pueda imponer su ordenación lineal en el ciberespacio.

Por su parte, "lo emergente" refiere no sólo a la novedad constitutiva de la cultura, sino a la forma en que nuevos elementos y procesos culturales que alternan con lo dominante. Aunque lo residual y lo emergente parecieran similares en algunos puntos, la diferencia reside en que: "La ubicación social de lo residual es siempre más fácil de comprender, ya que gran parte de él (aunque no todo) se relaciona con fases y formaciones sociales anteriores del proceso cultural en que se generaron ciertos significados y valores reales" (Williams, 2009, p. 169). Como ya hemos anticipado, el museo virtual de arte es considerado aquí lo emergente, en tanto se trata de una alternativa de vehiculización de la cultura que se sustenta en una nueva tecnología. En este sentido, proponemos que se trata de una alternativa con la forma museística dominante, una alternativa aún inexplorada por la crítica y las instituciones de legitimación, que siguen ejerciendo presiones frente a los nuevos modos de circulación y consumo de arte en red.

Dos cuestiones resultan notorias. En primer lugar, la perspectiva de quienes asisten aún al museo presencial suele ser de indiferencia o descalificación ante

las propuestas del museo virtual⁴. Mientras, el museo virtual se apropia de un lugar con gran potencial de expansión y de bajo costo como es el ciberespacio, para cambiar las reglas que le había impuesto la modernidad. De este modo el museo virtual es promotor exclusivo, por ejemplo, de arte digital, como sucede en el caso de la iniciativa estatal argentina *Espacio Byte*⁵, al tiempo que el museo en su versión presencial evita ese tipo de obra digital por considerarla de menor calidad o poco apreciable. Este punto es interesante para pensar cómo conviven lo dominante y lo emergente, en un contexto que encuentra lugares de diálogo pero también de tensión y desentendimiento sobre las formas del direccionalidad de la mirada propuestas por el guion museístico en cada caso y de las políticas culturales que se gestionan en cada espacio.

En segundo lugar, el museo virtual precisa de lo dominante toda vez que intenta trazar, por ejemplo, guiones curatoriales o diseños de realidad aumentada⁶ que simulen la arquitectura de un museo presencial en el entorno virtual. Aquí nos interesa remarcar que el visitante del museo virtual se encuentra en una posición ambivalente. Por un lado, remite a la institución museo a la idea de Nación debido a las representaciones de una imaginación colectiva que aún

4 Un rápido paneo de los comentarios de los usuarios en redes sociales da cuenta del rompimiento de un lazo social entre ciudadanía y museo de arte nacional propio de la modernidad. Los usuarios en cambio se postulan como consumidores y utilizan la vía virtual para comunicar su conformidad, disconformidad, críticas y pedidos. Si bien se trata de espacios periféricos a las propuestas de museo virtual o plataformas, sería interesante aunque no objeto de este trabajo, indagar sobre la incidencia y el impacto que puede atribuirse a este tipo de participación. Al decir de Lewcowickz: "Hoy el ciudadano comienza a debilitarse como soporte subjetivo de los Estados actuales (...) Pasa a ser eficaz cuando satisface los requerimientos coyunturales de otra figura subjetiva, que es la que hace poco tiempo tiene *carta de ciudadanía* en nuestra Constitución. El Estado técnico-administrativo se apoya sobre el consumidor. Nuevamente, las tendencias complementarias a la universalización y el individualismo. El ciudadano cosmopolita ya es ciudadano sólo en una humorada, el consumidor realiza mejor el ajuste entre universal e individual" (p. 32-33. Énfasis del autor).

5 Anteriormente mencionado en otra nota de este trabajo de investigación. Disponible en: <http://www.espaciobyte.org/> [Consulta: 06-02-2022].

6 La realidad aumentada es un recurso que algunos museos persiguen con el objetivo de generar en visitantes potenciales interés los contenidos que ofrece el lugar in situ. Por otra parte, quienes visiten este tipo de museos virtuales podrán acceder a los contenidos fuera de los muros del museo o interactuar con las piezas virtuales tridimensionales de determinado museo como si fueran reales, rompiendo las barreras físicas o territoriales de este tipo de entornos. En este sentido, es interesante el trabajo del Museo de Culturas Populares, disponible en: <https://museoculturaspopulares.gob.mx/> [Consulta: 03-02-2022].

no se encuentran desterradas de su lugar neurálgico. Así, buscará en el museo virtual características del presencial. Por otro lado, el avasallante desembarco de internet lo remitirá a la novedad y la movilidad del espacio multimedial. Así, la emergencia del museo virtual precisará de lo dominante para resultar “comprensible” o “inteligible” a posibles visitantes, mientras que serán ellos mismos los que planteen el desafío de un uso atractivo del soporte e internet. Observaremos en el próximo apartado cómo se presenta la construcción narrativa del gusto para establecer nuevos regímenes de legitimidad social.

Consumo de la imagen “nacional” y construcción de narrativas del gusto

En este apartado trabajamos qué aspectos persisten y qué transformaciones de los valores de mercado del arte (Bourdieu, 2005) se presentan, ante este cambio nodal en la circulación y consumo del patrimonio nacional de arte. Para ello resulta de interés desarrollar brevemente lo que se denomina imagen virtual, ya que este tipo de imagen es la que tiene lugar en museos virtuales, tanto en la reproducción de la obra exhibida en la versión presencial como en la composición de nuevas obras de creación online.

Consideramos relevante este concepto ya que puede ser articulado con la función de conservación que cumple el museo sobre el patrimonio. Si tomamos en cuenta las transformaciones que son provocadas a partir de programas que permiten alterar obras canónicas mediante propuestas lúdicas o de espectacularización, podemos reflexionar entonces en torno a la idea de Nación circulante en un guion museístico que opaca la función de cristalización de la memoria común, sin por ello hacerla desaparecer.⁷

7 He aquí nuevamente presente el problema de la reproductibilidad técnica al que hacíamos mención en páginas precedentes con Darley. No se trata tanto de una conmutación entre el consumo de una obra aurática y original en el museo presencial, por una corrompida e hiperreproducida en el virtual, sino más bien de un desplazamiento extensivo de las significaciones a las que las obras aluden y una convivencia de las formas que los curadores no pierden de vista. Es a propósito del guion curatorial que el museo puede gestionar su acervo patrimonial para darle una direccionalidad que aún se asocia preponderantemente a la idea de Nación tanto en el espacio físico del museo como en el ciberespacio.

La idea de interfaz⁸ que se maneja para pensar los ya mencionados nomadismos tecnológicos nutre también los modos de intermediación entre el museo y el patrimonio comunicado. Yeregui indica el carácter “incorporable” del dispositivo tecnológico que inscribe en el cuerpo una realidad extensiva, ubicándolo en una dimensión híbrida. De este modo, la imagen digital, definida por Laurent Jullier (2004) a partir de un lenguaje binario, propone a su usuario corporalizar diferentes variedades de interfaces a través de la interacción: un lápiz óptico o bien, su propio dedo, hacer girar una pelota como en las computadoras portátiles, agitar un mouse o un *yostick*, etc. Cualquiera de estas opciones tendrá consecuencias sobre la imagen digitalizada de la que se trate y por consiguiente, en el mensaje que vehiculice. La noción de guion curatorial señala las “rutas” posibles del visitante según la presentación y la interacción que se proponga de un acervo patrimonial específico que en el caso de los museos de arte nacional presenciales instalaban la narrativa en torno a la idea de Nación. A esa idea se le suman emergentes de la digitalización y participación 2.0.

María Luisa Bellido Gant, una estudiosa española del impacto de las TICs en los museos con vasta trayectoria, junto con Ruíz Torres publicó un artículo titulado “Museos de nueva generación: la pantalla como acceso” (2008). Allí, los autores mencionan una clasificación de Xavier Berenguer según la cual podemos hablar de tres grandes aspectos del medio digital en lo que atañe a la imagen: la espacialización, la ingravidez y la interactividad.

La primera de ellas, llamada espacialización, consiste en poder obtener las imágenes sintéticas en movimiento generadas a partir de varios elementos pequeños y sencillos para conseguir otros más complejos. No sólo se pueden modelar y codificar números, texto, imágenes, etc., sino que además la espa-

8 Cuando hablamos de interfaz, nos remitimos a la definición de Domènech (s/d) quien afirma: “La interfaz es un espacio virtual en el que se conjuntan las operaciones del ordenador y el usuario (...) lo que sucede en el espacio de la interfaz está regido por las metáforas visuales, y por lo tanto parte de ese funcionamiento se refiere a la vertiente emocional y subjetiva del arte. Pero, por otro lado, esta subjetividad está representada, o puesta en evidencia, para la mirada, y no busca la recepción pasiva del usuario, sino su actuación. De ello se deriva que, paralelamente a la comunión empática que se produce a través de la observación pasiva, espectacular, del juego metafórico, la interfaz proponga también una necesaria distanciación de carácter didáctico, capaz de activar la mirada del usuario, que podrá, de esta forma, actuar en el núcleo de la máquina”.

cialización hace posible la simulación en cuatro dimensiones. La ingravidez o intangibilidad responde a la condición etérea de la información digitalizada según la cual aparece la desmaterialización del medio audiovisual permitiendo el traslado multimediático instantáneo de un lado a otro del planeta. De esta forma los autores tienen la posibilidad de difundir su obra sin intermediarios, aspecto que desafía el lugar del museo en torno a la idea de Nación. Los autores pueden ahora disponer de su obra en torno a una ideología que no necesariamente se compromete con la "imagen nacional". Por último, se menciona la interactividad que, como venimos observando, permite al visitante del museo modificar la recepción de la obra según sus interacciones y supone la participación del espectador en la misma.

Si tomamos en cuenta cualquiera de los aspectos antes consignados, observaremos que la imagen digital y su reproducción vía internet, desafía las estrategias del museo en cuanto al manejo y la direccionalidad del patrimonio. Desde la perspectiva constructivista de Bourdieu (2005; 2010), la función de conservación –que conlleva la circulación de bienes culturales y el recorte canónico según distintas épocas– influye en la estructura de valor, disposición y redistribución de lugares de poder en el espacio del campo intelectual. Esto interfiere particularmente en las instituciones a las que se les atribuye la conmemoración de una memoria común como el museo, vehículo que permea significaciones sociales sobre esa "Nación imaginada" de la que nos habla Anderson. Pero cuando nos planteamos la exhibición de imágenes en otro soporte, la tradición del museo y sus funciones se ven corroídas en sus fundamentos, así como las ideas que intenta transmitir. Es así que nos remitimos a formas alternativas de arte que permite la imagen virtual y consecuentes transformaciones, como hemos intentado mostrar hasta aquí.

Frente al contexto de reacomodamiento de las fuerzas que pujan por hacerse lugar en el campo cultural, es decir, frente al juego de tensiones que se dibujan en la tríada antes explicada entre lo dominante, lo emergente y lo residual, Bourdieu (2005) examina los distintos valores del mercado de las artes en su libro *Las reglas del arte*. Allí el autor presenta algunos aspectos cuya posesión valoriza y empondera a las instituciones como son los premios, las menciones, el volumen de público visitante, la crítica y la exhibición de determinadas obras de arte por sobre otras de menor jerarquía o distinción.

A propósito de los aspectos, Bourdieu señala que cada pieza forma parte de un esquema relacional en el que las instituciones y sus actores pugnan por apropiarse de más espacios y más capitales de distinto tipo. En sus primeras páginas, el autor manifiesta que el campo de luchas puede ser comparado con un juego (Bourdieu, 2005). De modo que podemos plantear que aquellos aspectos propios de lo dominante, lo emergente y lo residual, se encuentran en un campo de lucha continua y constante, en el que se hacen lugar, se apropian de elementos circulantes y generan nuevos usos y prácticas alrededor del mercado del arte. Los elementos cobran valor o se deprecian dependiendo, para seguir con la analogía, de la forma de jugar y las apuestas que se hagan en determinada dirección por parte de los actores sociales implicados o del desarrollo tecnológico entre otros factores.

En *La distinción*, el autor señala que políticamente el diagrama y movimiento de los capitales incide en la conformación social, y en esto se ven implicadas entonces las formas culturales, que en términos de Williams, como hemos explicado anteriormente, se muestran en diálogo y disputa en sus tres manifestaciones: lo emergente, lo residual y lo dominante. En esta línea, Bourdieu nota que el discurso político no es ajeno a las manifestaciones culturales ni a las instituciones que las vehiculan al tiempo que el flujo de la estructura de capital permitirá la coherencia interna de la formación de determinado objeto legitimado por la cultura o su *envejecimiento social* (2012, p. 494-495). El concepto de *habitus* ocupa también un lugar importante para pensar la percepción “condicionada” por la estadística que según Bourdieu sistematiza y convierte en probable o improbable la relación con la cultura⁹. Pero esas percepciones pueden cambiar y el gusto puede modificarse en relación con “los pasos inter y sobre todo intrageneracionales de un universo a otro, o a partir de la distancia social entre

9 Es dable decir que los señalamientos sobre la estructura social de Bourdieu conservan un sesgo estructuralista y formalista. Sin embargo, es justo indicar que el autor expresa a lo largo de su obra un fuerte interés por vislumbrar la problemática del “lugar” dentro de distintos campos en los que, de modo complejo, se establecen relaciones de disparidad, predominio y depreciación de una sociedad que se mueve según pasa el tiempo. De allí que podamos encontrar algunos puntos de contacto de su sociología de la cultura con los estudios culturales nacidos en la Escuela de Birmingham.

dos poblaciones desde el punto de vista de los orígenes sociales, de las alianzas matrimoniales, etc.” (Bourdieu, 2005, p. 327).

En el caso puntual del museo de arte nacional presencial, los premios adquieren un lugar central ya que confieren a los artistas la posibilidad de entrar en un nuevo circuito a partir de la adquisición de lo que Bourdieu llama el capital simbólico (2005, p. 352). Esto tendrá consecuencias también a nivel institucional ya que ese capital les permite ser exhibidos en el museo presencial en lugares protagónicos y con una direccionalidad del guion curatorial específica. De modo que el museo también se rige por un sistema de otorgamiento de galardones que hacen a la consagración. Y en esta misma línea, los museos virtuales se apuntan de esta estrategia de legitimación para adquirir poder dentro del campo y un espacio que les permita hacer visible su emergencia. Un ejemplo que se asimila a una premiación, aunque se trata más de un proceso selectivo de gestión cultural global, lo constituye la inclusión o no en *Google Art Project*.¹⁰ Con la misma lógica que señalábamos en el caso de que un artista tomara protagonismo al obtener un premio, los museos virtuales de arte nacional suelen dedicar un apartado especial en el caso de haber sido galardonados con la inclusión en este proyecto, incluso si esto supone un borramiento de la particularidad del mensaje que se quiere transmitir con el patrimonio o de la desdibujada idea de Nación que el museo tuviera como fin vehiculizar en sus tiempos modernos.¹¹

Con el subtítulo de “El nomos y la cuestión de los límites”, Bourdieu (2005, p. 330) se dedica a aquellos artistas denominados “auténticos”. Si bien se refiere a escritores, podemos pensar de modo análogo en lo que sucede con los artistas plásticos y una problemática compartida sobre la consagración y el canon. El sociólogo francés afirma que los llamados

10 *Google Art Project*, cuyo sitio web está disponible en <http://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project?hl=es> [consulta: 03-02-2022], consiste en un proyecto mundial que reúne museos de todo tipo, incluidos los de arte, de todas partes del mundo. La selección e inclusión pretende constituir un proyecto de comunión e integración cultural, a partir de la uniformidad de la curaduría, el borramiento de rasgos particulares y la presentación homogeneizada del patrimonio en internet.

11 A este respecto, observemos lo que sucede con el Museo del Oro en Colombia, cuyos gestores invitan al público a acercarse al museo a través de *Google Art Project*.

“auténticos” tienen preeminencia en lo que respecta al “principio de visión y división (*nomos*) que define el campo artístico (etc.) *como tal*, es decir como sede del arte como arte” (p. 331). En esta dirección, la institución que alberga y empondera artistas canónicos en su espacio es el museo de arte presencial, mientras que aquellos artistas que se encuentran en alternancia con lo dominante se presentan con mucha más frecuencia en espacios emergentes, como el museo virtual entre otros.¹²

Por su parte, Bourdieu (2010) también hará hincapié en una variación en lo que respecta al público asistente al museo. Así como en *La distinción* pone como ejemplo la posición social del obrero y el condicionamiento que esta supone en relación con la formación del gusto, en *El sentido social del gusto* propone un vínculo entre los asistentes al museo de arte y su posición social. Esta vinculación es relativa a los capitales adquiridos y al dominio de ciertas formas de la cultura por sobre otras. Sin embargo, dada la movilidad propia de ese juego de fuerzas en pugna que mencionábamos anteriormente, el cambio tecnológico varía tangencialmente la forma de consumo del patrimonio de arte propiedad del museo. Y con esto retomamos lo que señalábamos en el apartado dedicado a los desarrollos de Williams respecto de la tecnología y la forma cultural. Es así que, con la llegada de las TIC, la vehiculización de lo museable cambia sus funciones y se transforma, sobre todo por la masificación y ampliación de público

12 Nos referimos específicamente a artistas dedicados al arte digital, multimedial o bien interactivo, así como aquellos artistas que trabajan de modo interconectado, con literatura digital, cine, televisión o música, en que prima siempre el aspecto visual. Además, esta afirmación no quiere ser determinante sino solamente relativa ya que, por un lado, muchos artistas plásticos tienen sus propios sitios webs, blogs, redes sociales específicas o simplemente trabajan difundiendo su obra en redes de artistas independientes, y se resisten a ser incorporados en los museos virtuales, y por otro lado, muchos museos presenciales incluyen sus obras y las exhiben a partir de la incorporación de dispositivos multimedias disponibles en algunos museos de arte. Por poner un ejemplo, entre una infinidad que replican la misma práctica, Nicola Constantino tiene su propia página web <http://www.nicolacostantino.com.ar/home.php> [consulta 03-02-2022] mientras que simultáneamente, su obra es reproducida en proyectos globales, museos en donde expone muestras temporales, redes sociales, etc. Por su parte, Roberto Echen tiene una propuesta en donde el visitante es protagonista e interactúa con la obra: <http://www.rechen.com/index-1280.php> [consulta: 06-02-2022]. Ninguna de estas manifestaciones de transmisión, comunicación y consumo de arte nos ocupan aquí, aunque sí implican muchas veces la ampliación de público virtual que pregonamos en el supuesto que dispara el trabajo en este capítulo y que intentaremos mostrar en próximas páginas.

que, sorteando la crítica legitimadora y la academia intermediaria de los bienes expuestos en el museo presencial, aprehende la forma cultural emergente como una alternativa posible para nuevos consumos culturales.

Sin embargo, con esta ampliación mencionada no se resuelve el hecho de que persiste una relación entre posición social y criterios de gusto, trasladada al museo. Esto nos plantea un desafío teórico difícil de sortear a la brevedad: ¿cómo leer la enorme expansión de público de los museos virtuales en relación con sus capitales escolares, culturales, simbólicos y económicos?¹³ Si bien esta problemática no nos ocupa en este trabajo, sí es importante notar que la emergencia del museo virtual crece exponencialmente si se compara con la frecuencia de público de museos presenciales de arte, a pesar de su persistencia como forma dominante.

Para concluir haremos referencia al modo en que el público reproduce una identidad nacional en su calidad de individuo dentro de un pueblo. Este punto, que hemos trabajado someramente en el primer apartado de desarrollo de este capítulo, regresa aquí para revisar la conformación comunitaria de una idea que aglutina en el museo presencial de arte nacional pero que pone de relieve aquellas diferencias que querían solaparse en su versión virtual. Al mismo tiempo, en los entornos virtuales aparecen nuevas configuraciones culturales, presentadas por Grimson como los modos específicos en que los actores se enfrentan, se alían y negocian (2011, p. 86). Insistimos aquí con algo que ya hemos mencionado en algunas líneas de este trabajo: el patrimonio perteneciente a un determinado museo de arte nacional en internet no deja de ser significativo en su carácter de tal sino que adquiere en su nuevo circuito de circulación una nueva narrativa que *re-crea* el pasado común, transformándolo. Es en esa transformación donde podemos observar algunos rasgos salientes del proceso identitario.

13 Aunque no es el objeto de este trabajo, es interesante traer aquí una breve reflexión acerca del manejo de los datos y las estrategias de “control” de datos para generar lo que se llama el *targeting*, la segmentación y la microfocalización como parte de los procedimientos para construir en nuestro caso un público de nicho. Dice Costa que la importancia del *big data* o *macrodatos*: “(...) se incrementa porque se los puede conjugar con el desarrollo de máquinas y programas que procesan esa información y son capaces de aprender de los resultados” (2021, p. 51-52). De modo que si pensamos esto en relación con los museos virtuales, observamos que la construcción de público es muy distinta a lo que sucedía en el presencial.

Así, la institución museística se encuentra bajo el desafío de generar propuestas virtuales que logren contener la idea de Nación –identidad aún necesaria toda vez que nace como institución encargada de propagarla en la conservación de la memoria común–, mientras que las características nomádicas de los usuarios virtuales apuntan a una multiplicidad de identidades en tránsito en el espacio cibernético.¹⁴

14 El Centro Pampidou de Francia fue pionero en la construcción de un espacio que permitiera la rehabilitación del museo nacional de arte moderno, instalado anteriormente en una de las alas del Palacio de Tokio que se encontraba en un estado de casi abandono por falta de medios y de espacio. En su página web disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/en> [Consulta: 06-02-2022], ha encontrado una buena manera de sortear las dificultades expresadas en torno a la efectividad política-discursiva que puede tener la ficción de unidad de una “identidad nacional” en el museo. Allí se promueve la opción de registrarse como usuario a través de cuentas en redes sociales como Twitter o Facebook, o bien, generar una propia cuenta de acceso. Así, se logra acceder a muchos de los datos de búsqueda y consumo de los usuarios registrados, que permiten obtener datos sistematizables para encontrar “la otredad constitutiva”.

3 DIÁLOGOS CULTURALES EN LA INTERZONA MUSEÍSTICA

El desplazamiento de las obras exhibidas en el museo tradicional a entornos virtuales con propuestas museísticas inscriptas en la web 2.0 supone el diálogo intercultural en el espacio de una interzona nómada y desterritorializada, que implica la apropiación de nuevos espacios de interacción y la delimitación de fronteras no nacionales. Se plantea, según lo anterior, un desafío que atañe a lo virtual y la categorización de su espacio respecto de la experiencia artística. Nos preguntamos aquí qué características se le confieren al ciber-*espacio* como lugar de tránsito y en qué medida es posible construir y sostener el guion curatorial entre fronteras lábiles y escurridizas que ya no poseen como idea rectora la Nación de pertenencia, aunque ello no cancela su presencia en los intercambios simbólicos dados. Desarrollamos la problemática “territorialización/desterritorialización” para arribar a un concepto: “la interzona museística”.

Museo y territorio: el ejercicio del poder curatorial

En “La forma Nación: historia e ideología”, Balibar sostiene que una de las características fundantes de la Nación para convertirse en una sustancia invariable es “la ilusión durante siglos de un territorio más o menos estable, con una denominación más o menos unívoca” (p. 135). De este modo, la formación progresiva de los Estados, primero en Europa y luego en otros más jóvenes, como las ex colonias de América y más recientemente de África, se vería

anudada por la institucionalización de las fronteras en determinado territorio asignado que se complementarían con una ideología de corte nacional de homogeneización. Balibar hablará tanto de ilusión como de mito en donde la historia oficial permea socialmente hasta invisibilizar sus efectos. Nos interesa aquí reflexionar sobre cómo se ejerce el poder al interior de los límites de ese territorio nacional soberano y cómo se acompaña ese ejercicio a través de construcciones discursivas que en el caso del museo de arte descansa en el guion curatorial.

Pensamos aquí con Michel Foucault (1980; 1992) algunos aspectos del ejercicio del poder. Dice el autor en la clase 8 publicada en *Microfísica del poder* que ciertos saberes fueron sometidos a un dispositivo de poder centralizado, ligado a instituciones que establecieron un "orden del discurso" en el seno de nuestra sociedad moderna. Podríamos agregar nosotros que entre esas instituciones hallamos aquellas que ostentan la nomenclatura de Nación, como lo es el museo nacional de arte en sus diferentes vertientes.

Los complejos desarrollos conceptuales foucaultianos arrojan luz sobre aquellos saberes considerados por la historia dominante como "inferiores jerárquicamente" (1980, p. 94), mantenidos al margen. De allí que Foucault se ocupe de una genealogía que tiene por fin redescubrir la memoria directa de los enfrentamientos periféricos o, al decir de Deleuze y Guattari, *menores*.¹ Pero, advierte Foucault, frente al desarrollo de instituciones modernas que se asientan sobre la represión (la nominada hipótesis de Reich) o bien sobre la opresión (la llamada hipótesis de Nietzsche), también se puede desandar este camino y así intentar responder qué reglas de derecho ponen en marcha las relaciones de poder para producir discursos de verdad.

Uno de los aspectos notorios de la argumentación foucaultiana es que nos enseña a pensar en un ejercicio del poder que se basa en tácticas técnicas de dominación que generan la trama del cuerpo social, invisibilizándose y delegando su ejercicio en las prácticas de los individuos. Se trata de una teoría que

1 En *Microfísica del poder* será el propio Foucault el que establezca ese vínculo con Deleuze y Guattari, propio de una época en la que la raigambre de corte deconstructivista se encontraba en un momento de gran difusión y apogeo. Agregamos aquí brevemente, que cuando los autores se refieren a *menores*, no hacen referencia al número, sino a la cualidad de minoridad que se extiende sobre masas sometidas a regímenes centrales opresivos de identidades otras.

revierte la centralización de la idea de poder desde el vértice de la pirámide hacia las bases, y en cambio se concentra en recuperar las formas de reproducción de dispositivos de poder que impregnan las relaciones interpersonales desde la base de la estructura social.

Siguiendo esta posición de la idea de poder que venimos de explicar, encontramos así, en nuestro caso, un aparato de saber que organiza un discurso de verdad sobre una memoria común y lo reproduce en el ámbito de la institución museística nacional, invisibilizando a través de la cristalización de una forma de entender la historia aquellas que quedan por fuera, “minorizadas” por no ser museables. Es así como el guion curatorial cobra una importancia capital toda vez que discursivamente produce un principio institucionalizado organizador de la mirada. En el caso del tipo de museos que estudiamos, ese guion referido a la idea de Nación, si bien no se explicita en todos los casos, alberga efectos de poder que se han mantenido y reproducido a lo largo de, por lo menos, dos siglos en el continente europeo.

El museo viene entonces a situarse en la génesis de las formaciones nacionales, precisamente por su carácter institucional que marca fronteras territoriales no ya por medio de disputas bélicas o de enfrentamientos explícitos, sino construyendo una trama que recupera un territorio determinado y lo pone a hablar a través de lo museable. Así, el objeto estético se transforma en museable, como hemos mencionado en páginas anteriores, mediante una operación discursiva de producción de obra, de constitución de sentido y de valor. Al respecto, señala Ares que “El museo moderno, surgido durante la Revolución Francesa, construía un discurso de la historia progresivo y unilineal al reducir las heterogeneidades a homogeneidad, se encargaba de legitimar la cultura y definía la identidad de la civilización occidental, estableciendo exclusiones y marginalizaciones” (p. 53).

Frente a este esfuerzo sostenido tendiente a una homogeneización, actualmente se plantea lo que Jesús Martín Barbero (2012) llama la devaluación política y cultural del “espacio nacional” a raíz de una *des-ubicación* en territorio y multiplicidad de agentes. En esta línea, observamos entonces un desplazamiento sobre las formas de ejercicio del poder en la virtualización del patrimonio del museo que requiere de la premisa de la heterogeneidad constitutiva. En este sentido, la persistencia de prácticas curatoriales apela a convertirse en una

construcción discursiva que otorga un marco de ordenamiento a las propuestas online al tiempo que sostiene la premisa de la virtualización como éxodo en el sentido en que lo presenta Lévy (1999) en su libro titulado *¿Qué es lo virtual?* Según este autor, “la virtualización reinventa una cultura nómada (...) creando un entorno de interacciones sociales donde las relaciones se reconfiguran con un mínimo de inercia” (p. 21).

Esa reinención del nomadismo, que en anteriores capítulos hemos dado en llamar “nomadismo tecnológico” al hacer mención a una reconfiguración social de los dispositivos tempororo-locativos, nos plantea interrogantes acerca del ejercicio del poder. Si inicialmente hemos afirmado el estrecho vínculo entre la Nación de pertenencia con el territorio que la circunda y los mecanismos de reproducción institucional que sostienen y diseminan una “comunidad imaginada”, entonces hablamos de una asignación de valor a esta idea que otorga poder y lo delega bajo mecanismos de sucesión y sostenimiento de instituciones, como es el caso del museo. Pero la fuerte directiva territorial (espacial) y temporal que tiene como función capitalizar y optimizar los desarrollos culturales de los individuos que conforman sociedades nacionales, se ve ahora frente al problema de un creciente nomadismo tecnológico.

Este razonamiento nos enfrenta a dos cuestiones que ponen en crisis la idea de Nación como vectora de lo que sucede en la institución museística. Por un lado, nos encontramos con un problema que atañe al carácter relacional y organizacional de los individuos que participan y consumen arte a través de los museos virtuales: ¿qué vínculo de poder se establece en las “redes imaginadas” de estos nómades que navegan la red virtual? Y por otro lado, una interrogación que remite a lo ideológico: ¿de qué manera puede construirse el guion curatorial para que el museo de arte virtual sostenga la idea de Nación como central para el consumo patrimonial? Una y otra desafían la imponente ampliación de fronteras que separan la virtualización del espacio geográfico mediante la *desterritorialización* de los consumos y del tiempo reloj y del calendario, mediante la inmediatez de los procesos de *extensibilidad* (Lemos, 2011) de los dispositivos móviles. Creemos que estos cuestionamientos pueden ser respondidos, al menos de modo tentativo, ideando una nueva nomenclatura que explique las prácticas de producción y consumo patrimonial en los museos virtuales. Nuestra propuesta, en esta línea, es avanzar en la noción de

una “interzona” en la que convergen, no sin conflictos en el ejercicio del poder aunque con renovada impronta, museo y territorio.

El cruce entre Nación y virtualidad: la interzona museística

A lo largo de este trabajo de investigación hemos observado que el guion curatorial se desplaza en torno a la idea de Nación de su lugar nuclear y homogeneizador en el museo presencial hacia uno abierto y heterogéneo en el museo virtual. Señala Ares que ese desplazamiento propone presentar “heterogeneidades, historias múltiples y desjerarquizadas” (p. 54). Tal movimiento transformador nos obliga a definir un sitio provisorio donde ubicar la narrativa de una memoria común que aparece en el museo virtual aunque con otras características. Desprovisto así el museo de arte nacional de su idea nodal de Nación, ¿qué idea de lugar puede relevar la búsqueda? El museo nacional de arte, pensado primeramente como forma homogeneizadora y conservadora de una memoria común, se nos aparece ahora bajo una forma nueva, ligada a lo que Ludmer establece como un cambio de “diferenciación entre realidad histórica y ficción” (p. 127). Para usar un término que recorre *Aquí América Latina*, libro de la mencionada autora, nuestra especulación podría expresarse a partir de esta pregunta: ¿qué formas adquiere el guion curatorial a partir del cambio material del territorio –del espacio presencial al ciberespacio– y del tiempo –de lo homogéneo a lo heterogéneo–?

Utilizamos el término interzona para referirnos al entrecruzamiento generador de una significación nueva, un plus en la migración, el establecimiento de un sentido que influye culturalmente en la conformación social. En esa interzona coexisten diversos museos virtuales producto de la circulación del patrimonio nacional habilitada por las nuevas tecnologías. La interzona presupone, en términos de Deleuze y Guattari (2009), la multiplicidad de sentidos sociales y culturales que se establecen como líneas de fuga por fuera de los presupuestos de la modernidad. Como dijimos en el capítulo anterior, nos hallamos frente a un fenómeno que nos obliga a reordenar nuestro discurso y crear nuevas narrativas que den espacio a la emergencia de productos provenientes de entornos virtuales.

Visitantes de museos de distintos puntos del planeta consumen exhibiciones en línea e interactúan con sus obras no ya desde el vector de coincidencia en sus “comunidades imaginadas” y el consiguiente consumo de un acervo patrimonial ligado a la conservación de una memoria común. En cambio, se posicionan en una interzona en donde se despliegan dimensiones ubicuas de tiempo y espacio, propias de una modernidad desbordada, sin contenciones. Plan-teamos entonces con Appadurai que “la localidad es en sí misma un producto histórico y que las historias a través de las cuales surgen las localidades están, a su vez y eventualmente, sujetas a la dinámica de lo global” (p. 33). Es decir que los visitantes de museos virtuales situados en la interzona son dueños de una ciudadanía nacional que no les sirve para interpretar la sucesión de imágenes del ciberespacio. En cambio, en la interzona, la participación de la ciudadanía en el museo asume una “condición de vecindad sin sentido de lugar” en los modos de producción y reproducción de imágenes y discursos que allí circulan (Appadurai, p. 42). El arribo de nuevas tecnologías produce, por lo tanto, una experiencia de *desanclaje* de las coordenadas modernas que *deslocalizan* sus ideas basales. Se establece un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos y la circulación de los bienes culturales, como por ejemplo, aquellos que poseen carácter de museable.

El territorio que nos convoca produce el desvanecimiento del vínculo estrecho entre museo de arte y la construcción de la idea de Nación. Ante este “ahora global”, los paisajes se multiplican: étnicos, financieros, mediáticos, ideológicos, etc.

James Clifford en su libro *Itinerarios transculturales* (1999), sostiene que los museos habilitan “zonas de contacto” en las que la estructura de la colección como organizadora del guion curatorial deja lugar a la relación entre historia, política y moral en un juego permanente de poder. Puntualmente se refiere a aquellas metrópolis que alojan parte de memorias, por ejemplo, indígenas o de ex-colonias cuya historia se ha visto atravesada por saqueos y apropiación patrimonial. En este sentido, el museo presencial contaría con estas zonas de contacto en el que se establecen centros y periferias que vinculan el poder asimétrico de las ciudades en donde se emplaza la institución y la historia de pueblos que han creado y otorgado valor museal a esos objetos exhibidos. En esta dirección, dice Clifford, “sería un error reducir los signifi-

cados tradicionales de los objetos, los profundos sentimientos que evocan, a relaciones de ‘contacto’” (p. 239). Los postulados de este autor nos permiten pensar en el carácter relacional que tiene el planteo de una interzona, sin por ello pensar que esas relaciones determinan el patrimonio ni lo agotan. Por lo mismo, cuando planteamos que en el museo virtual no rige la idea de Nación sobre las exhibiciones allí dispuestas, apelamos a cierta corrosión o desborde de la misma, aunque no a su desaparición total.

Ese “inter” que atraviesa las zonas de la geografía ciberespacial habilita encuentros, contactos, conflictos y negociaciones respecto de la significancia de los consumos de arte que distan de estar regidos por la idea de Nación que antaño predominara en el museo presencial. Al respecto, señala Homi Bhabha un “entre medio” (*in-between*) en el que se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas, sea de intereses comunitarios, sea de valor cultural. Se trata de espacios que permiten elaborar estrategias identitarias ya no vinculadas a la idea de Nación como elemento nuclear.

Ladagga (2006) señala que nos encontramos ante un agotamiento en los modos de comprender la actualidad de los procesos culturales desde disciplinas que desbordan la modernidad. En esta dirección, las instituciones que habían sido pensadas para preservar la homogeneización cultural y reducir la memoria a una medida común, en nuestro caso el museo, se encuentran ahora frente a la multiplicación de sus discursos y licúan las representaciones de unicidad nacional.

La interzona es una idea que contempla los diversos modos, múltiples y polivalentes en que se consume el patrimonio museístico en internet. Es esta noción la que nos permite pensar que discursivamente es posible un guión curatorial que construya una nueva “ficción de verdad” (Lewcowickz) en tiempos líquidos (Bauman).

Arquitecturas en la era de la fluidez

En el capítulo titulado “Espacio/Tiempo” de *Modernidad Líquida*, Zygmunt Bauman afirma: “El territorio fue una de las mayores obsesiones modernas, su adquisición fue una de sus mayores compulsiones y la protección de las fronteras llegó a convertirse en una de las adicciones modernas más ubicuas,

inflexibles y permanentes” (p. 122). Esta modernidad pesada precisaba entonces de edificaciones contundentes que hicieran de la expansión de lugar la fortaleza de riquezas y poder. En este sentido, los edificios públicos conquistaron las ciudades europeas y luego los incipientes Estados-Nación poscoloniales. Esas conquistas, que implicaban la materialización del mentado “progreso”, se acompañaron de prácticas de rutinización del tiempo para mantener la expansión espacial de modo íntegro, compacto y homogéneo. Así, nos encontramos con escuelas, bibliotecas públicas, diversos edificios gubernamentales, teatros y aquellos que son de nuestro particular interés, los museos, todas construcciones vinculadas al nacimiento de la idea de Nación como forma dominante.

Las relaciones entre arquitectura, artefactos culturales y arte se establecieron en estrecha vinculación con la idea de patrimonio nacional que debía celebrarse en el emplazamiento del museo. Los edificios de los museos de arte nacional se ubicaron en lugares estratégicos de la ciudad con una concepción política que los destacaba como conservadores del pasado común. A su vez, como veremos con más detalle en el próximo capítulo, fueron pensados como un modo de mostrar las adquisiciones patrimoniales de distintas naciones y sus vasos comunicantes en un proceso de internacionalización del valor de la memoria entre los pueblos.²

La presencia contundente del museo en su solidez ha variado actualmente, junto con otras instituciones, hacia propuestas que desbordan sus edificios y avanzan sobre las ciudades. Según García Canclini (2010b), “la condición actual de los museos implica otras disciplinas: supone una pregunta *internacional* (aunque los museos se llamen nacionales) y una *intermedial* (qué alcance pueden tener estas instituciones en un tiempo en que la comunicación cultural se da preferentemente a través de los medios)” (p. 131. Énfasis del autor). Esta transformación dentro del museo presencial da cuenta de un cambio hacia lo que Bauman llama “modernidad liviana” (p. 130) en donde las garantías de la conservación de la memoria común ya no se afirman en la pesadez estructural

2 Esta es una idea que aún acompaña las prácticas museísticas virtuales, toda vez que se convocan museos de diversa procedencia nacional y a partir de ello, se presentan propuestas “transnacionales”, por ejemplo, *Fundación ILAM* para la gestión patrimonial de la región Latinoamericana: <https://www.ilam.org/> [consulta: 03-02-2022].

de los edificios sino en la “espectacularización” de las prácticas curatoriales, volátiles e inconstantes en la ideología que les da sustento.³

Desde el enfoque de Martín-Barbero, ese desborde se presenta en la frontera que acerca a las exposiciones del museo al mundo de la feria popular, haciendo que el curador pase de “guardián de colecciones” a alguien capaz de movilizarlas, de juntar la puesta en escena con la puesta en acción.⁴ Marcus Bastos (2011), en la misma dirección, dirá que los curadores actuales tienen por función contabilizar resultados que representan los intereses económicos entre instituciones y auspiciantes, desligándose de los debates centrales entre los creadores y la crítica. Aparecen “formas alternativas de circulación de contenidos, así como la quiebra de roles fijos a favor de una mayor movilidad, y el establecimiento de espacios transversales de relación en los que surgen lugares intersticiales entre lo público y lo privado” (p. 31). Estas formas alternativas que menciona Bastos responden a cambios en las redes computacionales que permiten un nuevo intercambio entre lo artístico y lo comercial.

El ya citado Ignacio Lewkowickz sostuvo a lo largo de varias investigaciones, y en especial en *Pensar sin Estado*, las implicancias epocales de la subjetividad en la era de la fluidez, metáfora esta última que toma del recientemente mencionado Zygmunt Bauman. Allí sostiene que aquellas operaciones ideológicas que instituyeron ficciones verdaderas alrededor de la idea de Nación hoy se encuentran agotadas por un proceso práctico de desintegración. Así, nos hallamos ante un debilitamiento del soporte subjetivo que daba a las instituciones un orden discursivo de verdad. En esta línea, las edificaciones como signo de solidez también asisten a un fenómeno de agotamiento en el que el sentido pierde la capacidad de ejercer el poder y sostenerlo en el tiempo: “Cuando se producen estos enquistamientos, estos refugios en identidades imaginarias, la institución ya no trabaja como soporte material de la productividad de un discurso sino como obstáculo real a la producción del discurso para asegurar la consistencia imaginaria de la comunidad de pares” (p. 49). Es así como el museo presencial sale a buscar nuevos escenarios hacia donde expandirse.

3 Notoria es la cantidad anual de muestras que se convocan como temporarias, con duración corta y en convivencia con otras que no necesariamente tienen vínculos estéticos entre ellas.

4 Siguiendo con el ejemplo anterior, las muestras del MNBA se acompañan además de ciclos de charlas, una tienda de museo donde adquirir catálogos, postales, souvenirs, etc., visitas guiadas adaptadas a distintos niveles, entre otros servicios de un museo que se postula como “de puertas abiertas”.

A partir de ese vaciamiento de sentido en el que la edificación sólida pierde su espesor de verdad, el museo establece una nueva relación con la ciudad. Por una parte, planifica la restauración de distintos espacios culturales que muestra a sus ciudadanos, pero sobre todo a sus turistas, recorridos y exploraciones al interior de esas edificaciones, creadas originalmente con otros fines⁵ (Martín Barbero).

Por otra parte, los museos son una especie de “termómetro” turístico de la ciudad por cantidad y calidad, y por sus formas de recordación en sus tiendas: libros, afiches, videos, tarjetas, ropas, artesanías y eventos.⁶ García Canclini señala al respecto que “la reubicación de los museos en una época globalizada de industrialización y mediatización de la cultura complejiza las controversias” (2010b p. 142). Al mismo tiempo, nos invita a pensar cómo los latinoamericanos nos debemos una discusión que ponga foco en nuestras herencias culturales asumiendo el desafío creativo frente a la creciente espectacularización del patrimonio en el museo.⁷

El rediseño del museo busca hacer de él un lugar no de apaciguamiento sino de sacudida, de movilización y estremecimiento de la memoria en tiempos

5 Los llamados “itinerarios turísticos” nacidos en los años 90, fueron cobrando fuerza en las últimas dos décadas e incluyen las más de las veces a los museos de arte nacional, no solo por sus obras exhibidas en su interior sino muchas veces y crecientemente, por sus edificios centenarios o bien por las diversas ofertas de festivales, ciclos de cine, ferias de objetos a la venta, intervenciones, visitas en vivo, charlas, conferencias, etc. En este sentido, se podría hablar de una espectacularización del museo, en tanto se transforma de un espacio de contemplación y conservación de la memoria a uno de consumición de productos.

6 Un evento muy destacado para las instituciones museísticas en general es *La noche de los museos*. Este evento se creó en Berlín en 1977 y actualmente se celebra en más de 130 ciudades de todo el mundo. La primera edición porteña fue en 2004, convirtiendo a Buenos Aires en la primera capital de América en desarrollarla. Los asistentes pueden recorrer los atractivos culturales y museos en horarios no habituales, durante la noche, con entrada libre y gratuita, planificando sus propios itinerarios de los que hablábamos en la nota anterior.

7 El autor menciona el caso del Museum of Middle Eastern Modern Art emplazado en Dubai. Se plantea con la forma de un velero árabe en el que se creará una “Villa Cultural”. Allí convergerá una variedad de espacios que van desde la exhibición de arte, galerías particulares y cursos y talleres, hasta un anfiteatro y espacios para festivales internacionales. García Canclini (2010b) observa que frente a esta espectacularización que se ubicará en una isla semidesierta, América Latina tiene una herencia cultural a la que aún debe rendirle cuentas. Los museos virtuales son una oportunidad privilegiada para la democratización de esa herencia, en particular, por el enorme alcance de internet a bajo costo.

en que, según señala Huyssen, nos cuesta cada vez más recordar: "Aun si la amnesia es un producto colateral del ciberespacio, no podemos permitir que nos domine el miedo al olvido. Y acaso sea tiempo de recordar el futuro en lugar de preocuparnos únicamente por el futuro de la memoria" (p. 40). La posibilidad de esa transformación requiere que el museo se haga cargo de la nueva experiencia temporo-espacial, que experimentamos en la actualidad, colmada de provisionalidad y fluidez. Martín-Barbero argumenta que se trata de un modo de una configuración propia de lo instantáneo, corto, superficial del que surge la fragmentación del mundo conocido otrora a partir de las coordenadas modernas. Como resultado de esta transformación epocal, Martín-Barbero sugiere lo siguiente:

(...) es la propuesta de un museo articulador de pasado con futuro, esto es de memoria con experimentación, de resistencia contra la pretendida superioridad de unas culturas sobre otras con diálogo y negociación cultural; y de un museo sondeador de lo que en el pasado hay de voces excluidas, de alteridades y "residuos" en el sentido que da ese concepto R. Williams, de fragmentos de memorias olvidadas, de restos y des-hechos de la historia cuya potencialidad de des-centrarnos nos vacuna contra la pretensión de hacer del museo una "totalidad expresiva" de la historia o la identidad nacional. (s/p)

En este mismo sentido, es en la interzona en donde el museo se transforma en un espacio en el que dialogan las múltiples narrativas de lo nacional, las memorias heterogéneas regionales y las diversas temporalidades del mundo. En esta dirección Huyssen propone pensar las transformaciones en el museo como respuestas a una fragmentación irrevocable de la posmodernidad en la que los sujetos, cada vez más fragmentados, intentamos convivir en busca de la huidiza totalidad. En este sentido, el autor señala que el "museo de masas" puede constituir "un espacio donde las culturas de este mundo se choquen y desplieguen su heterogeneidad, su irreconciliabilidad incluso, donde se entrecrucen, hibridicen y convivan en la mirada y la memoria del espectador" (p. 75). A partir de ello, consideramos que el ciberespacio otorga a los museos una oportunidad privilegiada para tales encuentros interzonales, propios de tiempos de migrancia cultural y ya no regidos por la idea de Nación.

La característica *intermedial*, que mencionábamos en páginas precedentes con García Canclini (2010b), se completa con la llegada del museo al entorno virtual sobre la construcción del guion curatorial en torno a la idea de Nación. Si esta se veía representada en un principio por edificaciones sólidas como manifestaciones del contundente progreso nacional que se impulsaba, ahora la virtualidad desafía a encontrar un emplazamiento en el ciber-espacio. El museo presencial no tiene la necesidad aún de emular formas ni prácticas de curaduría virtual o arquitectura ciberespacial, aunque no por ello muchos artistas pujan y logran entrar en circuitos de museos presenciales, con propuestas multimediales y de arte digital.⁸

Los museos virtuales desafían la rigidez de la institución museística presencial. Como señala Bastos, la inestabilidad de los espacios en red desafía la resistencia de las instituciones presenciales de arte ante la dinámica de autoría difusa y la ausencia de jerarquía. La desconexión objetal de las obras pone al museo fuera del circuito tradicional, según el cual las exposiciones son guionadas bajo una idea de pertenencia localizable gracias a sus edificaciones. Pero la localidad ha entrado en una crisis para darle paso a la movilidad que habilita nuevas formas de posicionamiento. El museo, junto a otras instituciones surgidas al calor de la idea de Nación, tienen por delante el desafío de emular sus edificaciones bajo una cartografía de "lugares móviles" (Bambozzi, 2011).

En *Los objetos singulares*, Jean Baudrillard y Jean Novel dialogan sobre arquitectura y filosofía. Entre otros interrogantes de gran actualidad, se preguntan por el futuro de la arquitectura y las ciudades del mañana. Curiosamente, observan que si bien la mayor parte de las ciudades pueden reproducirse de manera casi idéntica a partir de herramientas de software y de modo infinito, algunos edificios son "singulares". Ejemplo de ello son

8 Por ejemplo, Douglas Gordon, quien durante 2013 expuso en el MOMA de Nueva York una obra titulada "La muerte del elefante", en donde a partir del videoarte, presenta la filmación de un elefante adentro de una galería de Nueva York. El artista siguió de cerca todos sus movimientos y le dedicó primeros planos a su ojo. La proyección muestra las dos imágenes en paralelo. La idea es actualizar metafóricamente la historia y generar la incógnita sobre la percepción hipotética del elefante y su propia muerte. Video disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=Q-XD6fuf0ho> [Consulta: 03-02-2022]. Observamos en este ejemplo el aporte de posibilidades multimediales a las exhibiciones a partir de una propuesta multisensorial de la imagen.

algunos museos como el Guggenheim Bilbao.⁹ Si bien tanto Baudrillard como Nouvel destacan la construcción lúdica y sensible del edificio, advierten que sus espacios interiores “son convencionales, por cierto, porque deben obedecer a convenciones museográficas” (p. 77). En este sentido, Ladagga propone una nueva configuración institucional en otros espacios, también disputables. De nuevo, remitimos al vínculo de las instituciones artísticas y las políticas culturales emplazadas en la forma museo.

9 El museo Guggenheim Bilbao fue fundado en 1997, emplazado en la ciudad española de Bilbao, parte del País Vasco y luego de 4 años de aprobado el proyecto inicial. El edificio fue construido a partir del proyecto ganador ideado por un arquitecto californiano, Frank Gehry, quien utilizó materiales no ortodoxos y formas de enorme inventiva con el objetivo de “crear sensibilidad medioambiental”. Su propuesta fue comentada por arquitectos de todo el mundo y sigue siendo, desde hace más dos décadas luego, objeto de crítica y calurosas discusiones. Este museo no es un museo propiamente nacional, sino que en conjunto, La Fundación Guggenheim tiene por objetivo preservar e interpretar manifestaciones de arte moderno y contemporáneo, explorar ideas sobre exhibiciones, educación, cultura e iniciativas curatoriales, publicar y desarrollar plataformas digitales. Por último, es dable señalar que cada museo Guggenheim está pensado como una constelación que combina distinción arquitectónica y tradición artística. En cualquier caso, las propuestas de exhibiciones no hacen foco sobre la problemática de la Nación de pertenencia, pero diseñan a través de sus ubicaciones (New York, Bilbao, Abu Dhabi y Berlín), estrategias de posicionamiento para permear las tramas de la cultura en donde se emplazan.

4 DESPLAZAMIENTOS EN LAS CARTOGRAFÍAS MUSEÍSTICAS

La circulación alternativa en línea supone un nuevo mapa de fuerzas culturales en lucha, en donde se presentan nuevos y potentes escenarios de exploración y experimentación, con su consecuente borrado de la función conservadora del museo tradicional.

Para el desarrollo de esta cuestión nos concentramos en aspectos que tienen que ver con la gestión cultural y la administración de los museos, cuyas variaciones a lo largo del tiempo y en diferentes entornos implican diferentes modos de apropiación y reproducción de la idea de Nación. Así observaremos cómo la narrativa museística se presenta en distintas aristas según factores económicos y políticos en disputa, ligados al espacio geopolítico que enlaza patrimonio nacional y relaciones entre ciudades faro. En este sentido, nos dedicamos en extenso a algunos proyectos que reúnen museos otrora nacionales para transformarse en proyectos “globales”, con mayor o menor lugar a curadurías específicas y cuidado patrimonial.

Cartografías virtuales de museos nacionales

Durante el siglo XIX, el nacimiento de los museos de arte en distintas ciudades europeas es tomado como una herramienta ideal de representación nacional. El modelo museal se propaga en distintos puntos nucleares en los que se construye, junto a otras instituciones como alcaldías, escuelas y bibliotecas

públicas, la identidad soberana de cada Nación. En este sentido se constituye una cartografía en donde se ponen en pugna intereses variados relativos a cada proceso "nacionalizador". Señala Mairesse que "el museo sirve para promover la competencia que libran las naciones cuando, por un tiempo, abandonan el terreno de los conflictos armados. El auge de las exposiciones universales, la organización de salones y ferias parece aportar una alternativa al enfrentamiento sangriento" (p. 108).

Nos dedicamos a la cartografía como forma de ilustrar lo que podría atribuirse a la "inter-nacionalidad" que antaño disputaban los museos, siguiendo un esquema similar al que Pascale Casanova (2001) desarrolla para la literatura. Sostiene la autora que "Las instituciones que consagran son las guardianas, las garantes y las creadoras del valor, que, no obstante siempre es móvil, discutido e impugnado sin cesar, por causa precisamente de su vínculo con el presente (...)" (p. 172). De modo análogo, las instituciones museísticas presenciales compiten a partir de la variable nacional para disputar la centralidad de sus patrimonios en el marco de una estructura competitiva internacional.

Para la constitución del Estado-nación moderno la soberanía importa sobre todo desde el perfil interno. Pero la soberanía se vio limitada siempre en lo externo, por el equilibrio del poder y la constitución materialmente jerárquica de cualquier sistema internacional, que circunscribiese los márgenes de maniobra de cada agente y de las instituciones que ejercían el poder en cada caso. Frente a esta soberanía interior, nos encontramos con un creciente fenómeno de internacionalización de las relaciones a causa de la escalada en el dominio del transporte y las comunicaciones que arriban con fuerza en el siglo XIX para no detenerse hasta la actualidad. Surge de modo inevitable la pregunta sobre cómo se resuelve esta cuestión en torno al predominio territorial soberano al interior de los países contra el establecimiento de una dinámica de relaciones internacionales cada vez más fluida. Y en particular, qué figura ocupan las instituciones ligadas a la reproducción y promoción de la idea de Nación como es el caso del museo.

García Canclini (2010b) señala que "desde su comienzo, los museos estuvieron condicionados por los conquistadores: nacieron para depositar los trofeos de la colonización. El Museo del Louvre, el Británico o el Metropolitano de Nueva York fueron resultado de la conquista y expoliación de otros países"

(p. 132). De modo que la institución museo está atravesada por procesos internacionales desde sus inicios y por actores externos que puján por hacerse lugar en aquellos espacios de mayor visibilidad. El mismo autor habla de una "teatralización" de la cultura nacional que da como resultado, en el transcurso del siglo XIX, una heterogeneidad primera de modo uniforme a través de exhibiciones que compactan una lectura de la historia nacional homogeneizada. Ya en el siglo XX, el estallido y culminación de las vanguardias durante los primeros cincuenta años y la reformulación de las obras individuales internacionalizados entre 1960 y 1980 dan como resultado una nueva cartografía con vasos comunicantes entre las naciones y sus patrimonios, entre los "trofeos" obtenidos en cada disputa. Es así que "aun en los museos nacionales, se asignan lugares centrales a los creadores de ese país que han logrado trascender las fronteras" (p. 133).

Podríamos plantear que el museo virtual supone un nuevo desafío para la institución museística en torno al tipo de circulación no ya nacional sino bajo una cartografía global en donde los patrimonios artísticos negocian sus ubicaciones en tránsito por "lugares móviles". Ese desplazamiento del museo presencial al virtual implica, según Lucas Bambozzi, un nuevo debate sobre el lugar: "El extrañamiento de los flujos de información en las formas físicas del mundo permite imaginar geografías posibles, en procesos experimentales y subjetivos, en cartografías que se potencian a partir de nuevos procedimientos de medición, localización y posicionamiento" (2011, p. 104).

La idea de cartografía nos parece fecunda en línea con lo expresado por Deleuze y Guattari en cuanto a la distinción entre mapa y calco. El principio de la cartografía, según estos autores, se construye a través de un mapa que, a diferencia del calco, es alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones (p. 20).

Siguiendo esta idea de cartografía, afectada por constantes cambios y múltiples entradas, podemos entonces reponer un mapa inaugural de museos que se crearon hace alrededor de dos centurias con finalidades políticas de homogeneización cultural, aunque en conjunto funcionan con la fecundidad de lo inesperado que caracteriza al poder entre esas comunidades imaginadas. Es de este modo como en sus inicios el mapa fue comandado por el Louvre en París y, posteriormente, se suman museos de provincia y

pequeños establecimientos en distintos departamentos o cantones europeos y de América del Norte, extendiendo así durante todo el siglo XIX un fenómeno que, en primera instancia, se encarga de realzar el valor del pasado regional y las riquezas patrimoniales. Posteriormente, el movimiento de expansión se dará en lo que habían sido antiguas colonias y en distintas regiones con movimientos independentistas como Cataluña o Québec. Las nuevas naciones independientes obedecen a los mismos mecanismos político-culturales de sus antiguos colonos, formulando entonces reivindicaciones lingüísticas, literarias e institucionales. Pero actualmente, tal como señala Ladagga, vivimos un cambio de época que aparece irreversible en términos institucionales ante la licuefacción de la idea moderna de Nación: "No es que las formas de pertenencia (...) que la modernidad había situado en el centro de la vida social desaparezcan, sino que se vuelven menos capaces de capturar las trayectorias crecientemente individualizadas en colectividades crecientemente pluralizadas" (p. 50).

El mapa es móvil, al igual que el poder y los intereses. Si bien en lo que respecta a la museística existe un enorme predominio de Europa por sobre los demás continentes, la cartografía original ha variado y se ha acrecentado con el transcurrir del tiempo. Esas transformaciones atañen a la idea de Nación y su respectiva reproducción institucional. En línea con estos cambios, los museos tradicionales están dando paso, de manera paulatina, a una serie de acciones tendientes a nuevos modos de comunicar y gestionar su patrimonio. Es así como muchos de los que antaño fueran vectores de las naciones modernas, actualmente promueven la formulación de sus propuestas virtuales. La cartografía reaparece de la mano de internet con renovado vigor. Distintos sitios web, a su vez, puján por hacerse lugar en los nuevos entornos de consumo y expansión para mediatizar el patrimonio masivamente a través de internet. Ya no se trata de un proceso de homogeneización pero sí de conservación de prestigio y legado patrimonial. Como decíamos con Huyssen, creemos que los museos retratan un cambio en la subjetividad, toda vez que se los concibe como reservorio de una memoria que estamos perdiendo en tiempos de globalización. Sin embargo, advertimos un desplazamiento del museo nacional de arte en la cartografía trazada en internet. El ciberespacio no alberga instituciones unívocas que en general por sí solas se encuentran aún carentes de interés por la interacción con su público visitante, sino que propone páginas que reúnen museos de muchos lugares del mundo y es allí donde se traza el mapa de disputas.

Estas nuevas formas de mostración del acervo patrimonial se atan a un guion curatorial que, como ya mencionamos en los capítulos precedentes, tiene un estrecho vínculo con la idea de Nación que intenta trasladar a los entornos virtuales con mayor o menor éxito. El ya citado Balibar señala que la mentada economía mundo no parece tan accesible como antaño. Esto se debe a la transnacionalización de los capitales y las comunicaciones, la creación de máquinas de guerra planetarias, las masas migrantes y los procesos de descolonización. Estos fenómenos según el autor plantean una forma en descomposición que daría lugar a otra inminente y poco clara aún.

En el próximo apartado intentamos mostrar cómo diferentes espacios virtuales desmembran la idea de Nación que subyace a los museos de arte que estudiamos, para construirse a partir de una idea de interzona. En ella, el centro y la periferia son asuntos de los visitantes y objetos de poder cuando logran persuasión y consumo, en una continua negociación en la cartografía móvil signada por el nomadismo tecnológico.

Proyectos globales para el trazado de líneas cibernéticas

Hemos dedicado extensas páginas a la idea de Nación y su estrecho vínculo con la institución museística, entre otras expresiones de la modernidad. Puntualmente, en el apartado anterior observamos cómo inicialmente podría pensarse en una cartografía de los museos presenciales que no encuentra su correlación directa con lo que sucede en el entorno virtual sino que varía según los requerimientos propios del consumo del patrimonio en la red. Estos cambios que mencionamos de modo comparativo dan cuenta de un desplazamiento propio de los mapas que construimos culturalmente y que encuentran nuevo impulso en el incipiente y pujante ciberespacio. Tales cuestiones trabajadas anteriormente se expresan en diversas propuestas que se asientan en una pretendida homogeneización de lo local en proyectos globales. En adelante, trabajamos específicamente este tipo de proyectos con el objetivo de ilustrar las transformaciones que afectan el vínculo entre museo e idea de Nación, teniendo como vector la comparación entre lo que se proponía en este sentido

el museo presencial y lo que sucede ahora con la gestión y administración de esos patrimonios de arte nacional en el entorno virtual.

En primer lugar, presentamos *Google Art Project*¹, un proyecto que ya antes hemos mencionado en este trabajo. Reúne, a escala global, un conjunto diverso de museos virtuales del mundo. Nos preguntamos cómo operan los factores de prestigio y de conservación del patrimonio nacional museable en relación con una propuesta tan seductora como totalizadora, con todos los riesgos que esto supone. Consideramos que, si bien se trata de una poderosa manera de vehiculización y consumo de arte en red, imperan en ella políticas de gestión monopólica y de concentración en una línea que pretende borrar las diferencias de cada museo, a partir de una propuesta de diseño curatorial unívoca.

Ya hemos trabajado en anteriores capítulos la curaduría del museo, una noción fundamental si queremos comprender cómo se dejan ver, o bien se opacan en los entornos virtuales, los rasgos de una narrativa nacional común tradicionalmente vehiculizada por el museo presencial. Para armar este discurso curatorial que, como todo discurso, arroja luz sobre algunas producciones y deja en la oscuridad a otras, se adoptan distintos criterios que tienen que ver con el uso del espacio, en el caso del museo presencial, del mensaje que se quiere comunicar, del tema que se propone en la exposición, etc.

La elección de la perspectiva curatorial tiene en cuenta, además y sobre todo, un componente muy importante: los visitantes. Como observamos en el capítulo 2, el público de los museos de arte nacional es el que “ritualizar con uniformidad la exhibición y el acceso a los objetos para proponer una lectura compacta de la historia nacional” (García Canclini 2010b, p. 133). En el caso de los museos de arte, la curaduría opera de la mano del concepto de canon y de crítica de arte: “Una obra de arte se observa. Una *obra de arte* es que el arte está destinado a culminar en *obras*” (Laddaga, p. 34. Énfasis del autor). Y a su vez esas obras pasan por un proceso de estabilización y reconocimiento que les permite participar de la institución museo, de modo permanente o transitorio.

1 Disponible en: <https://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project?hl=es> [Consulta: 04-02-2022].

Frente a este proceso de jerarquización por parte de la crítica especializada y de visitantes que reconocen el valor simbólico de la obra por el lugar de pertenencia y el ordenamiento social vigente dentro de una memoria nacional, nos desplazamos hacia una nueva instancia de producción y consumo de arte que involucra una actualización en su ubicación cartográfica: de la idea de Nación hacia la de interzona. Pero al mismo tiempo esta conceptualización sobre el museo en su versión presencial propone una legitimidad de lo que consideramos arte y prestigio institucional que aún tiene vigencia en entornos virtuales museísticos.

Google Art Project en su pestaña "Education"² explica que su objetivo es reunir "la información del mundo y hacerla accesible y útil de manera universal". A través del *Cultural Institute* se pretende "poner a disposición del público material cultural importante, además de conservarlo digitalmente a fin de educar y servir de inspiración a las futuras generaciones". Esta aspiración denota un intento de "democratizar" el conocimiento que atañe a un saber global y necesario. En esta línea, pareciera acercar el patrimonio cultural de la humanidad a la mayor cantidad de personas posible a través de la expansión planetaria de internet sin particularizar el patrimonio específico que vehicula según su Nación de pertenencia. Observamos que, en este sentido, la curaduría pierde peso en la gestión virtual.

Si bien las primeras líneas de la pestaña referida denotan una intención muy abarcadora del público en general, luego delimita el sector en particular que está listo para "entender" sobre arte y cultura. Se dirige hacia "estudiantes, eruditos y profesores", creando de este modo un conjunto selecto de visitantes que pueden comprender y aportar su conocimiento y voluntad de aprendizaje al proyecto.

Como todo sitio web, se presenta a partir de una interfaz con un diseño unificado. Esta característica que parece en primera instancia algo accesorio, cobra especial relevancia porque marca una línea de curaduría. Es decir, se presenta a todos los museos con los mismos colores, tipografía, información prestada, posibilidades de navegación y organización de los

2 Disponible en: <http://www.google.com/culturalinstitute/about/#education> [Consulta: 04-02-2022].

datos. De modo que podemos observar una monopolización del patrimonio artístico de cada museo. Así, con sólo entrar a la solapa “Colecciones”³ nos encontramos con un conjunto de museos muy variado que se homogeneiza para el consumo bajo una narrativa común. Observamos que se corroe la idea vectora que diera orden y predominio a la cartografía inicial, para transformarse en un desborde que aún no ha sido cabalmente comprendido por las instituciones para considerar acciones consecuentes que vuelvan a entramar los patrimonios y den lugar a las relaciones que se tejen en acuerdo o disputa.

Para ilustrar lo que venimos diciendo alcanza con tomar un museo como el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Argentina⁴. Vemos que podemos navegar por cada obra, comparar una con otra, obtener datos varios, ver sus elementos de diversos modos, acercarnos a ellas a través del zoom, etc. Todo esto será igualmente posible en el Musée d’art moderne André Malraux.⁵ Como podemos notar en los citados ejemplos, ambos museos son presentados con exactamente el mismo guion curatorial, sin prever que uno y otro poseen características y contextos de apropiación cultural muy distintos. Esta falta de distinción manifiesta la falta de importancia de un accionar propio de los museos nacionales de arte para diseñar propuestas virtuales. Coincidimos con García Canclini cuando afirma que los museos u obras de arte pierden su especificidad local o nacional al diluirse en una “mundialización insensible de las diferencias” (2010a 136). Por su parte, Strehovec señala que: “as a work of art into its present phase which involves serious political engagement

3 Disponible en: <http://www.google.com/culturalinstitute/collections?projectId=art-project> [Consulta: 04-02-2022].

4 Disponible en: <http://www.google.com/culturalinstitute/collection/museo-nacional-de-bellas-artes-de-buenos-aires?projectId=art-project> [Consulta: 04-02-2022]. Al mismo tiempo, también urge decir que si bien el MNBA en Argentina es significativo en cuanto al patrimonio artístico exhibido, posee una página que no puede ser considerada un museo virtual sino solamente un sitio de información acerca del museo presencial (<https://www.bellasartes.gob.ar/>) [Consulta: 04-02-2022]. Frente a esta carencia de interactividad en la exhibición online de sus obras, Google Art Project se presenta como un sitio interesante en donde se exponen y vehiculizan de modo virtual e interactivo.

5 Disponible en: <http://www.google.com/culturalinstitute/collection/musee-dart-moderne-andre-malraux?projectId=art-project> [Consulta: 04-02-2022]. El Museo francés citado posee su propia página en internet (<http://www.muma-lehavre.fr/fr/>) [Consulta: 04-02-2022].

and the abandonment of romantic attempts to transfer artistic sensitivity to extra-artistic reality”⁶ (p. 55).

Al tiempo que observamos tal uniformidad en la presentación de centenares de museos del mundo, la puesta en valor de la pertenencia a *Google Art Project* se postula en las páginas de los museos como un aspecto que otorga prestigio y legitimación, sin por ello abordar las problemáticas en lo referente a la curaduría particular que se le quiere otorgar al museo en línea. En otras palabras, persevera una visión que presupone la supremacía del museo presencial por sobre la versión en línea, al tiempo que siguen vigentes las clásicas referencias a grandes mediatizaciones que inscriben la cultura local a nivel global. Está claro que se pierde de vista al consumidor-receptor-actor del museo virtual, quien navega e interpreta el patrimonio circulante en Google, bajo esa curaduría idéntica en todos los casos.

Por su parte, el *Proyecto Wikiart*⁷ se propone armar de modo colaborativo una *wiki*⁸ global como herramienta eficaz para compartir recursos y conocimientos y sin fines de lucro. Se presenta como un “repositorio virtual de bellas artes” que procura volver más accesible y comprensible el patrimonio artístico universal para su audiencia. Se planea a futuro poder abarcar la historia del arte “en su totalidad”, desde el arte de las cavernas hasta los talentos actuales. Este proyecto de corte enciclopédico presenta opciones de navegación según dos grandes entradas: por artistas o por tipo de obra. En cualquiera de los dos casos, no se hace mención a la pertenencia o no de las obras a un museo en particular pero sí permite búsquedas por nacionalidad de los autores. Lo que nos parece destacable de esta propuesta es que se ubica en la premisa de la universalización de las obras, por fuera de la especificidad local o temporal que podría suponer un análisis desde la idea de Nación y desde la referencia al emplazamiento museal. Este aspecto remite a la mentada democratización patrimonial sin proponer mayor análisis y tendiente a la cuantificación de obras y autores.

6 “Como obra de arte en su fase actual, que implica un compromiso político serio y el abandono de los intentos románticos de transferir la sensibilidad artística a la realidad extraartística” (La traducción es nuestra).

7 Disponible en: <http://www.wikiart.org/> [Consulta: 06-02-2022].

8 Una wiki consiste en la producción y edición de contenidos de un sitio por parte de anónimos a los que les interese participar en un proyecto común.

Existen redes de museos que se presentan de forma conjunta en Internet, bajo ordenamientos que sí poseen la idea de Nación como vectora de su estructura organizativa. Anteriormente hemos mencionado *BaseMusa*, un proyecto de la Subdirección General de Museos dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, que engloba 193 museos chilenos. De forma similar en Colombia existe una Red Nacional de Museos que ofrece un directorio en línea para hacer búsquedas por nombre de la institución, tipo de colección, departamento, ciudad o tipología. Esta misma página posee un enlace a colecciones en línea para acceder al Plan Nacional de Gestión de Colecciones a través del cual se pueden hacer búsquedas por Departamento, Ciudad, Museo, Autor de la pieza o Título y Colección. También se facilita una imagen de la pieza exhibida en una calidad aceptable.

La plataforma web que se llama *Réunion des musées nationaux*⁹ se define como el “primer operador cultural europeo”, creado inicialmente en 1895. Es financiado por el Ministerio de Cultura de Francia y tiene por finalidad compartir distintas manifestaciones de arte situadas en diversos museos presenciales que se emplazan en el territorio francés. Las exposiciones se dirigen a un público que, según la página consultada, puede ser presencial o virtual. Se halla allí un reservorio de documentos y libros disponibles en formato digital e información útil sobre gestión y administración de los museos que conforman esa base. Sin embargo, no se proporciona ningún tipo de interacción virtual con las obras de los museos ni se exhiben de ningún modo particular.

9 Disponible en: <https://rmngp.fr/> [Consulta: 04-02-2022]. Este caso podría compararse con el de *American Alliance of Museums* <http://www.aam-us.org/about-museums/find-a-museum> [Consulta: 04-02-2022]. Esta página, de corte plenamente empresarial, organiza los museos emplazados en Estados Unidos y ofrece la inclusión de nuevos museos a su base de datos, para poder administrar las actividades disponibles y dar visibilidad a eventos que, de otro modo, no serían promovidos. Se trata de dos propuestas similares, aunque la francesa posee un discurso de presentación ligado a su enorme tradición museística mientras que la alianza estadounidense hace hincapié en la gestión patrimonial y el proceso de globalización circundante que volvería necesario el conglomerado de información de instituciones allí almacenadas.

En su libro *El museo híbrido*, citado en otras instancias de esta tesis, François Mairesse explica el paso entre el mecenazgo de los patrimonios privados, el rol del Estado para la financiación de los museos nacionales y el más actual patrocinio privado con la “lógica del don” como tercera vía que salda la dicotomía Estado/mercado.

De modo similar al caso francés, aunque con características particulares, actúan fundaciones como *TyPA*.¹⁰ En ellas se recuperan y promocionan distintas instituciones museísticas de arte nacional, se promueven concursos, workshops y talleres, se habilitan espacios para publicaciones en línea y se informa sobre noticias de actualidad. Estas acciones hacen posible, con apoyo privado, que los museos funcionen y logren financiar exposiciones y eventos alojados en sus edificios, e instalar espacios de diálogo con sus públicos potenciales. En este sentido creemos que, si bien hay una supremacía del museo presencial por sobre el virtual, estos sitios alimentan los debates y amplían la recepción de actividades.

Muchos son los proyectos disponibles y en este apartado apelamos a un puñado de ellos de modo ilustrativo. Podemos observar que la manera en que se gestiona en los entornos virtuales tiene un vínculo estrecho con alianzas o bases amplias de museos, que de uno u otro modo reducen la particularidad de los museos presenciales a propuestas curatoriales globales o a promoción de la espectacularidad del museo. Ambos aspectos resultan ventajosos para la ampliación y supervivencia financiera del museo, la eficacia de su gestión y el acceso a y de un público amplio. Pero así como la circulación alternativa en línea supone nuevos escenarios de exploración y experimentación, se asiste también al consecuente borramiento de la función conservadora del museo presencial. Y esto es así toda vez que la homogeneización de la curaduría virtual borra la memoria nacional como portadora de aspectos locales y específicos del mensaje museal, como pudimos ver en los ejemplos trabajados.

Paisajes interzonales: gestiones entre lo presencial y lo virtual

Distintas son las estrategias de gestión que permiten un posicionamiento dentro de la cartografía a la que hemos apelado al comienzo de este capítulo. Como señala Marcus Bastos, nos encontramos frente a un nuevo “mapa de geografías celulares”, surgido de las formas alternativas de circulación de contenidos a favor de mayor movilidad y menor rigidez. De allí que “el espacio público y los

10 Disponible en: <http://www.typan.org.ar/en/> [Consulta: 04-02-2022].

intereses comunes se vuelven menos predominantes (...) el establecimiento de espacios transversales en los que surgen lugares intersticiales entre lo público y lo privado" (p. 31). En esta reconfiguración territorial producto de las tecnologías contemporáneas de la información, las instituciones ligadas a la cultura, como es el caso del museo, se encuentran, al decir de Appadurai, con distintos paisajes en los que las memorias pueden ser compartidas e intervenidas de manera colectiva y sin que necesariamente exista supervisión estatal, por lo que la idea de Nación se halla en un proceso de licuefacción que desvanece el núcleo duro de las prácticas que allí se formulan.

Según Martín-Barbero, se produce una *desubicación* del "viejo" museo y una *reubicación* en el campo de la industria cultural que incluye el desarrollo de la institución en el entorno virtual. Esta transformación, según el mismo autor, habilita dos tipos de gestión cultural, asociados a variados lineamientos teóricos. Por un lado, señala el modelo de la "compensación" que sería postulado por Huyssen, según el cual el museo hace hoy el oficio de "oasis". El museo está ahí para permitirnos un remanso de calma y de profundidad dentro de un mundo que está presto a perder su memoria y necesita aferrarse a ella a partir de la sacralización de la idea de Nación que le diera origen.

Un segundo modelo es el del "simulacro" según el cual el museo no es hoy más que una máquina de simulación. De acuerdo a esta visión a la que se acerca Baudrillard, las políticas culturales tienden solo a prolongar una agonía que espectaculariza, bajo la premisa de "preservar lo real", imágenes en las que no habría nada que ver. Según este modelo nos encontramos ante el colapso de la visibilidad. Ante la imposibilidad en que está la sociedad actual de distinguir lo real de su simulación no hay política posible ni cambio pensable.

Frente a estos dos escenarios, los museos se ubican en un complejo escenario del que depende su continuidad. Clifford sostiene que en el museo como zona de contacto, diferentes guiones curatoriales negocian con empresarios, intermediarios, Estado y autores. Esta negociación supone aspectos señalados anteriormente, tanto de espectacularización y simulacro como de compensación. Pero también se agregan a estos modos de gestión las funciones del museo como ámbito de legitimación del patrimonio colectivo, de artistas y de agentes del mercado del arte.

En el museo presencial se pondrá atención curatorial en la captación de públicos y el orden locativo y semántico de las exhibiciones. El curador ya no puede conceder un lugar central a la idea de Nación sino que negociará con auspiciantes de las exposiciones, artistas, modos de promoción y estrategias de ampliación de público (Bambozzi, p. 100). Es decir, en la actualidad se encuentra ceñido no ya a los mandatos burocráticos que antaño dictaminara el Estado-Nación, sino más bien al uso locativo que converge con intereses privados. Así, los auspiciantes miden los resultados utilizando parámetros engendrados en una cultura institucional desligada de los debates entre los creadores y la crítica.

Si bien las limitaciones del museo virtual no son de orden físico, el guion curatorial encuentra obstáculos similares a los que conciernen a la institución presencial. Los conflictos se producen, centralmente, en la gestión propiamente económica y política, que impiden el libre flujo de las comunicaciones. Marcus Bastos afirma que “en la medida en que la crisis de los mecanismos de administración dependientes del Estado perdura, lleva a adoptar formas de gestión típicas de la cultura empresarial” (p. 29).

En este capítulo observamos cómo grandes corporaciones como *Google* se han vuelto protagonistas al ejercer un poder político inusitado sobre instituciones vinculadas estrechamente a la idea de Nación, como es el museo. Esto señala un aspecto de la cultura corporativa¹¹ que debe ser observado para ser capaces de construir guiones curatoriales tendientes a una gestión direccionada de la comunicación patrimonial. Como señala Bastos, “tanto gobiernos como empresas comparten poderes y funciones antes exclusivos de la esfera estatal” (p. 38). En este sentido, los intereses entre lo público y lo privado se disputan instrumentos de reglamentación sobre el patrimonio

11 Aunque no es particular objeto de este libro, nos parece importante traer a colación el aporte de Costa sobre la concentración de empresas en este nuevo orden informacional: “Alphabet-Google, Amazon, Apple, Facebook y Microsoft, ya que además de ser plataformas de nicho (comercio electrónico, redes sociales) concentran buena parte del ecosistema digital. Una sola empresa como Google ofrece desde servicios de ‘nube’ (Google Cloud Platform) hasta un motor de búsqueda (Google Search), desde un navegador (Chrome) y un sistema operativo para dispositivos móviles (Android) hasta un sitio para compartir videos (Youtube), una *appstore* (Google Play), dos sistemas de información aeroespacial (Google Street View, Google Maps), dieciséis cables submarinos y redes sociales (Google +). Todo una sola empresa.” (2021, p. 46).

de las artes, antaño exclusivamente nacional. Consideramos que, ya se trate del museo presencial en donde el aspecto físico aún presenta gran peso en las decisiones de gestión, ya se trate del museo virtual en el que la movilidad pareciera dominar el escenario, el guion curatorial tiene por objetivo buscar límites que posibiliten ciertas garantías de interés común para la promoción del patrimonio y el diálogo cultural. De esas estrategias dependerá, en gran parte, el posicionamiento central o periférico que pueda encontrar cada museo en la cartografía institucional que planteábamos al iniciar este capítulo.

CONSIDERACIONES FINALES

Estás páginas se presentan como una reflexión teórica que se inscribe en una investigación, un eslabón más dentro de nuestra tarea signada por artículos de circulación académica, presentaciones en congresos, trabajos de campo en museos presenciales, proyectos de extensión universitaria, intervenciones de gestión cultural que acompañan acciones colectivas y dos tesis ya defendidas (maestría en 2015 y doctorado en 2020). Ese trazado de una trama que conjuga un plural de producciones y acciones tendientes a estudiar la novedad, sitúa a este libro en el marco de un antecedente al que aún deberán agregarse otras formulaciones, un escrito que admite las más diversas preguntas, una traducción entre tantas de las que habitan esta babelización del mundo.

A propósito de lo observado, podemos advertir una fuerte e ineludible impronta del museo virtual en tanto lo emergente, para hacerse lugar en la circulación y consumo de arte nacional, frente a una institución que se ubica como lo dominante: el museo presencial. A este respecto, no hablamos de una separación total sino de una convivencia en los modos de diálogo cultural, en donde algunas formas residuales resurgen activamente en el marco del ciberespacio.

La idea de Nación puede leerse bajo la lente de una imaginación compartida (Anderson), una ilusión que se ha transformado en sustancia (Balibar), una narración comunitaria (Bhabha), una invención naturalizada (Smith). Esos derroteros teóricos por los que transitamos más de dos siglos de historia son los que esbozamos y problematizamos en el capítulo 1, hasta concluir que efectivamente el museo, hijo dilecto de una época convulsionada por las revoluciones y las revueltas euro-

peas, primero, y extendidas a los países independizados luego, se ve ahora frente al desafío de repensarse en el entorno virtual. Describimos un desplazamiento inevitable cuando la obra pasa a formar parte ya no de una comunidad nacional de referencia sino de “redes imaginadas” (Chun), concepto que nos permite pensar la expansión del museo de arte virtual más allá de los regímenes impuestos por la identidad nacional pero sin que la exhibición de obra pierda su carácter soberano. En cualquier caso, leemos esa forma geopolítica y geocultural como el resultado de una construcción moderna que da lugar a instituciones y prácticas convertidas hoy en dominantes. De allí que cuando nos propusimos estudiar el museo en su versión virtual, tuvimos que disponernos a escribir desde la periferia de los discursos emergentes.

Si en el capítulo 1 nos concentramos en leer la idea de Nación y su estrecho vínculo con la construcción de una cultura homogénea, corroído a partir de la exhibición del acervo patrimonial y cultural en entornos virtuales, entonces quedaba abierta la pregunta por la dirección que toma la práctica de la curaduría y sus caminos diversos para captar el público que consume arte en red. Es así que el capítulo 2 se propuso responder a este interrogante que atañe no ya a la forma en la que influye en mayor o menor medida la idea de Nación en su contexto virtual, sino a cómo el público lee lo nacional allí y consume bajo esa idea u otra alternativa. Para ello hizo falta dar cuenta de las tensiones y los límites que posibilitan o imposibilitan el consumo “nacional” de arte en internet y, a su vez, de la transformación de las funciones que antaño fueran pilares para el museo presencial. Éstas se trasladan a internet presentándose de otro modo. Así, ya no referimos el museo como un lugar a donde asistimos para adquirir saberes enciclopédicos sino que entramos en sus plataformas para interactuar directamente con artistas, curadores, historias de vida, otras personas que también se encuentran en búsqueda, etc. Por distintas razones, aunque primordialmente por falta de legitimidad, no todas las potencialidades que podría exhibir el museo virtual se hacen patentes en las páginas webs que pesquisamos. Concluimos que esto tiene que ver con un desfase epocal entre lo que el museo proyecta como público y lo que el público pretende consumir. El capítulo 2, entonces, intenta explicar las transformaciones en torno al público y cuáles podrían ser las tensiones respecto de las nuevas narrativas del gusto que son demandadas para gestionar un guion curatorial interactivo al tiempo que se preserven ciertos aspectos de la identidad nacional de la obra exhibida.

Luego de analizar la idea de Nación en torno al guion curatorial en una y otra versión del museo y de haber dado indicios sobre los posibles cambios acaecidos en el público, abordamos el consumo de arte en internet en el capítulo 3. De este modo, mucho de lo que en las primeras páginas de este libro versaba solapadamente sobre lo territorial, cobra centralidad en este capítulo en el que desarrollamos la categoría de *interzona museística*, como un modo de situar el diálogo cultural que posibilita el guion curatorial en el ciberespacio. El debate no saldado ni cerrado aún entre modernidad y posmodernidad pareciera adquirir nueva fuerza cuando observamos lo que sucede ante el nomadismo tecnológico, los límites y bordes materiales de las fronteras. Dentro de esas fronteras, distintas prácticas artísticas fueron acogidas por instituciones que hicieron las veces de expresión sobre la contundencia y homogeneización cultural pretendida que permeaba la comunidad nacional de referencia. El museo se levantó entonces como estandarte legitimador de una memoria común y conservador de lo sagrado para aquellos que se habían sumido en la ilusión de una comunidad dentro de determinados bordes territoriales. Por el contrario, reside en este punto una de las principales batallas que consideramos debe dar el museo virtual en su gestión. Se trata de sembrar, en un mundo privilegiadamente nomádico como es internet, un borde que permita el diálogo interactivo sin por ello perder del todo la idea de Nación que le diera forma inicial. En esta batalla contra una invasión "bárbara", en el decir de Baricco (2006), el museo no pareciera tener claro aún cómo habitar el espacio virtual. Ofrecemos aquí la noción de interzona porque nos parece habilitante para nuevos procesos emergentes en donde el consumo de arte puede convivir bajo la nominación de su museo de base, sin por ello contraponerse al desplazamiento propio de lo virtual: un aquí y un ahora que vienen a demandar un nuevo tratamiento teórico y de gestión patrimonial en el guion curatorial.

En el cuarto y último capítulo nos extendimos acerca de cómo conviven los museos de arte nacional en el entorno virtual, haciendo hincapié aquí en el posicionamiento en una cartografía que admite diversos desplazamientos. Si habíamos concluido en la importancia del guion curatorial para poder "bordear" y al mismo tiempo habilitar la emergencia del museo virtual, aquí vemos cómo esos bordes fluidos y esfumados que constituyen la interzona propuesta se hallan en pugna y perseveran en luchas que se retrotraen a una idea todavía nodal en nuestra cultura, como es la de Nación. Intentamos ilustrar un mapa que ponga de relieve

la exploración y experimentación en el trazado de líneas cibernéticas en donde cobren relevancia la administración y gestión institucional, en cada caso, para hacerse un lugar y legitimarlo.

A lo largo de este libro, hemos trabajado con desplazamientos y transformaciones del guion curatorial en torno a la idea de Nación entre el museo nacional presencial y el virtual. Desplazar significa mover algo de un lugar a otro, una sustitución, un traslado, una mudanza. Transformar implica dar nueva forma a los objetos de esa mudanza. Son estas dos acciones las que nos han permitido remontar los peldaños de la torre de Babel, de un modo entre muchos otros posibles. De ninguna manera proponemos un *versus* sino más bien una conversación en donde una idea, la de Nación, tome forma según el entorno del que se trate, presencial o virtual. Estamos convencidos de que la institución museística ha de replantearse aún cuestiones acuciantes sobre los cambios que acaecen en términos de globalización y este libro toma esa dirección. Así, nuestro trabajo programático implica preguntas aún no saldadas aunque presupone un diálogo con un estado del arte carente y, por lo mismo, desafiante. Resulta relevante decir también que nos inscribimos en la lógica de un proceso y no de un fin en sí mismo, en donde la cultura es interpretada desde lo plurívoco.

Esbozados aquí tanto los aspectos que suponen transformación como aquellos que implican el sostenimiento de formas propias de lo dominante o aquellas que resurgen en términos de lo residual, todos son partícipes de un notorio cambio propio de la gran incidencia de las tecnologías cada vez más sofisticadas. No se trata de un quiebre total sino de un movimiento que se hace visible y patente en sus usos masivos y su cada vez más amplia valoración de los distintos espacios sociales e instituciones que legitiman y reubican las formas emergentes: autores, crítica, público, Estado, entes privados de financiación, etc. Tanto es así que muchos museos de arte nacional presenciales comienzan a desarrollar sus sitios webs interactivos para obtener mayor repercusión y comunicación a través de los entornos virtuales y los dispositivos móviles. Sin embargo, este desarrollo sugiere no un avance hacia la desaparición del museo presencial sino una reapropiación para reafirmar su poder, en un espacio otro que hemos dado en denominar interzona. Y en ese mismo movimiento es lo emergente, el museo virtual, el que hoy nos interpela como público y parte activa de la cultura, en mayor o menor medida, artífices de la lucha.

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Jazmín (2020). *En busca del eslabón perdido: arte y tecnología en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dávila.
- ALDEROQUI, Silvia y Constanza PEDERSOLI (2011). *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Paidós.
- ANDERSON, Benedict (1993). "Las raíces culturales" y "El origen de la conciencia nacional", en *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARES, María Cristina. "Lo museable", en Elena Oliveras (ed.)(2008). *Cuestiones de arte contemporáneo*, Buenos Aires: Planeta, pp. 47-72.
- ARBER, Stella (2012). *MAC 10 años*. Santa Fe: Editorial UNL.
- AA.VV. (2013) *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- APPADURAI, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Trilce-FCE.
- ASENSIO, Mikel; Elena Asenjo y Alex IBÁÑEZ ETXEBERRIA (2011). "Sitios web y museos. Nuevas aplicaciones para el aprendizaje informal". IBÁÑEZ ETXEBERRIA, Alex (ed.). *Museos, redes sociales y tecnología 2.0*. Zarautz: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- BALIBAR, Etienne (1991). "La forma nación: Historia e ideología", en *Raza, Nación y Clase*. Madrid: ed. IEPALA Textos, pp. 135-171.
- BAMBOZZI, Lucas (2011). "El lugar de la negociación de la movilidad", en BEIGUELMAN, Giselle y Jorge LA PERLA (comp.). *Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas*. Buenos Aires: Ariel-Fundación Telefónica, pp. 99-107.
- BARICCO, Alessandro (2006). *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.
- BASTOS, Marcos (2011). "Algunas notas sobre economía, en un mundo de geografías celulares" en BEIGUELMAN, Giselle y Jorge LA PERLA (comp.). *Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas*. Buenos Aires: Ariel-Fundación Telefónica, pp. 25-38.

- BAUDRILLARD, Jean y Jean NOUVEL (2001). *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAZTÁN LACASA, Carlos (sin fecha). "Más o menos permanente. Sobre la relación entre museos y exposiciones de arte", en *Diseño expositivo*, pp. 45-47.
- BECK, Ulrich (1999). *La invención de la política*. México: FCE.
- (2004) *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.
- BEIGUELMAN, Giselle y Jorge LA PERLA (comp.) (2011). *Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas*. Buenos Aires: Ariel-Fundación Telefónica.
- BELLIDO GANT, María Luisa y David RUÍZ TORRES (2012). "Museos de nueva generación: la pantalla como acceso", en *Museos Argentinos / Investigaciones*, N° 03, pp. 1-20.
- BHABHA, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- (2010). "Introducción: Narrar la Nación". *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BIANCHI, Susana (2013). "La época de las revoluciones burguesas (1870-1848)", en *Historia social del mundo occidental. Del feudalismo a la sociedad contemporánea*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 103-144.
- BOURDIEU, Pierre (2005 [1995]). "El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural", en *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, pp. 318-418.
- (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (2012 [1979]). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.

- BOURRIAND, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2013). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BUSTAMANTE, Pablo (2008). *La interactividad como herramienta repotencializadora de los museos*. Tesis para optar por el título de diseñador gráfico. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- CALLU, Agnès (s/f). *Réunion des musées nationaux 1870-1940. Genèse et fonctionnement*. Paris: École de Charte, pp. 52-68.
- CASANOVA, Pascale (2001). "La Fábrica de lo universal", en *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, pp. 171-216.
- CASTILLA, Américo (comp.)(2010). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- CHAMBERS, Iain (1994). *Migración, Cultura, Identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- CHARTIER, Roger (1995). "Espacio público y opinión pública", en *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona: Gedisa, pp. 33-50.
- CHATTERJEE, Partha (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CHECA CREMADES, Fernando, María de los Ángeles GARCÍA y José Miguel MORÁN (1992). *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.
- CHUN, Wendy (2011). "Nómades que imaginan" en BEIGUELMAN, Giselle y Jorge LA PERLA (Comp.). *Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas*. Buenos Aires: Ariel-Fundación Telefónica.
- CLIFFORD, James (1999). "Los museos como zonas de contacto", en *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa, pp. 233-270.
- COSTA, Flavia (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- DALMARONI, Miguel (comp.)(2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

- DARLEY, Andrew (2002). *Cultura visual digital*. Barcelona: Paidós.
- DEL VALLE, Carlos, Javier Francisco MORENO y Francisco SIERRA CABALLERO (eds.) (2011). *Cultura latina y revolución digital. Matrices para pensar el espacio iberoamericano de comunicación*. Barcelona: Gedisa.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari (2009 [1980]). *Mille Plateaux*. París: Les Editions de Minuit.
- DOMÈNECH, Josep M. Català. "La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz". [En línea] Recuperado el 06 de febrero de 2022 de <http://www.lectiva.com/cursos-gratis/la-rebelion-de-la-mirada-introduccion-a-una-fenomenologia-de-la-interfaz-1841.htm>
- ESCOBAR, Ticio (2010). "Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro (Paraguay)", en Américo CASTILLA (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- FERNÁNDEZ, Néstor. "Coleccionismo y museo imaginario. Historia y claves para una teoría de la recepción en la Filosofía argentina", en *Actas III Seminario Internacional sobre políticas de la memoria*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 25, 26, 27 de octubre de 2010 [en línea]. Recuperado el 06 de febrero de 2022 de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-18/fernandez_mesa_18.pdf
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (comp.) (2000). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- FLECK, Robert (2014). *El Sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce.
- FOUCAULT, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, edición revisada.
- (2010a). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.

- (2010b). "Los arquitectos y el espectáculo les hacen mal a los museos", en CASTILLA, Américo (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- GELLNER, Ernest (2001). *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza.
- GÓMEZ, Verónica (2015). "El rol institucional del museo virtual para la circulación del acervo patrimonial de arte plástico en la provincia de Santa Fe: el MAC y el Castagnino+macro", *Proyecto de Adscripción* radicado en Proyecto C.A.I.+D 2009: "Imágenes de lo real. La memoria y las representaciones de los procesos sociales en el Cine Documental Argentino". Radicado en: Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos y Comunicacionales (CIECEC). Santa Fe: UNL, mimeo.
- GRIMSON, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (comp.) (2014). *Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales.
- GROSSBERG, Lawrence (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GUATTARI, Félix y Suely ROLNIK (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- HALL, Stuart (1996). "¿Quién necesita identidad?", en Stuart HALL y Paul DU GAY, *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores, pp. 13-39.
- HUYSEN, Andreas (2002). "Memoria: global, nacional, museológica", en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-76.
- JULLIER, Laurent (2004). *La imagen digital. De la tecnología a la estética*. Buenos Aires: La Marca.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Bárbara (2011). "Objetos de etnografía", en *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 241-304.

- LADAGGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Rosario: Adriana Hidalgo Editora.
- LAPLANTINE, François y Alexis NOUSS (2007). "Ciberespacio", en *Mestizajes. De Archimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 182-183.
- LÉVY, Pierre (1999). *¿Qué es lo virtual?*. Buenos Aires, Paidós.
- LEMONS, André. "Cultura de la movilidad", en BEIGUELMAN, Giselle y Jorge LA PERLA (comp.). *Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas*. Buenos Aires: Ariel-Fundación Telefónica, 2011, 1-12.
- LEWCOWICKZ, Ignacio (2012). *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.
- LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUGO, Alejandro (2003). "Reflexiones sobre la teoría de la frontera, la cultura y la nación", en Scott MICHAELSEN y David E. JOHNSON (comp.). *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa, pp. 63-86.
- MAIRESSE, François (2013). *El museo híbrido*. Buenos Aires: Ariel.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2012). "Culturas/Tecnicidades/Comunicación", en *Unidad Cultural en la Diversidad*, OEI.
- MARTÍNEZ, Margarita e Ingrid Sarchman (2021). *La Imprevisibilidad De La Técnica*. Rosario: UNR Editora.
- McLUHAN, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. México: Paidós.
- MIGNOLO, Walter (1997). "Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas" en *Dissens. Revista Internacional de Pensamiento Latinoamericano*, 3, pp. 1-18.
- MIREMONT, Gabriel (2019). *Pensar y hacer museos. Museografía práctica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dávila.
- MORENO, Oscar (coord.) (2010). *Artes e Industrias Culturales: debates contemporáneos en Argentina*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

- PEDROSA, Celia y otros (2021). *Indiccionario de lo contemporáneo. Prácticas estéticas latinoamericanas en tiempo presente*. La Plata: Estructura Mental de las Estrellas.
- PORTINARO, Pier Paolo (2003). "El mito del poder absoluto", en *Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 53-79.
- QUÉAU, Philippe (1995). *Lo virtual. Virtudes y vértigos*. Buenos Aires: Paidós.
- REGIL, Laura (2006). "Museos virtuales: entornos para el arte y la interactividad", en *Revista Digital Universitaria*, 10 de septiembre 2006, Vol. 7, No. 9 [en línea]. Recuperado el 06 de febrero de 2022 de <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art78/int78.htm>
- SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHWEIBENZ, Werner (2004). "El desarrollo de los museos virtuales", en *Noticias del Icom*, n° 3.
- SIMONE, Raffaele (2001). *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: Taurus.
- STEINER, George (1995). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- STREHOVEC, Janez (2020). *Contemporary art impacts on scientific, social, and cultural paradigms: emerging research and opportunities*. Hershey, PA: Information Science Reference.
- WILLIAMS, Raymond (2009 [1977]). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- (1994 [1981]). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- (2011 [1974]). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- WRIGHT, Patrick (1985). *On living in an old country*. Londres: Verso.
- YEREGUI, Mariela (2011). "Móviles en movimiento. Cuerpo y territorio en la escena posmedia", en BEIGUELMAN, Giselle y Jorge LA PERLA (comp.). *Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas*. Buenos Aires: Ariel-Fundación Telefónica, pp. 61-69.

Sobre la autora

Verónica Paula Gómez nació en San Juan y reside actualmente en Santa Fe. Es Doctora en Humanidades (Mención Letras) por la Universidad Nacional del Litoral. Se desempeña como docente del Laboratorio de Escrituras Expandidas y Nuevas Tecnologías (UASB). Investiga sobre el domicilio político de la literatura y el arte digital. Actualmente lleva adelante su proyecto posdoctoral "Formas migrantes de aparición del pasado en la literatura digital latinoamericana: memorias, soportes, traducciones, corporalidades" (CONICET).

Sitio web de la autora: <https://verogomez.net/>

Verónica Paula Gómez

LA NA(RRA)CIÓN DE LOS MUSEOS

Curaduría y prácticas artísticas en entornos virtuales

Un intrincado proceso de corrosión de la idea de Nación se extiende y alcanza, en la actualidad, al museo de arte en tanto institución clave de la modernidad. Este libro se interroga sobre los desplazamientos y transformaciones de las narrativas museísticas nacionales cuando irrumpen en entornos virtuales. Por un lado, existe una pulsión por democratizar el patrimonio artístico de determinada Nación en propuestas museísticas virtuales. Por otro lado, al tiempo que la circulación patrimonial en línea supone una ampliación de público, su consumo se liga a nuevas prácticas que ya no se restringen a esas fronteras de soberanía nacional. Así, las narrativas curatoriales de museos en línea sufren una desterritorialización que da cuenta de un proceso más amplio en el que lo nacional deja de articular la memoria común. En este sentido, el museo nacional de arte como un lugar de conservación y promoción de la idea de Nación se desplaza en un espacio interzonal que convoca el encuentro de las diversas voces en conflicto y las acentúa, desestabilizando el vínculo estrecho entre el patrimonio artístico y la pertenencia nacional.



CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS



UNR

ISBN 978-987-702-576-7



9 789877 102576 7