

LA PINACOTECA "ANTONIO ALICE" EN SAMAY HUASI: APORTES Y CONTRIBUCIONES CRÍTICAS HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE SU LOGOS MUSEOLÓGICO

Luis Manuel Ferreyra Ortiz

luisferreyraortiz@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Proyecto: "La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística de las obras, 2da etapa". Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Directora: Marcela Andruchow

Introducción: El museo desde la óptica institucional

Una nueva definición de "museo" surgida en la vigésimo sexta Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM-UNESCO), realizada en Praga, propende a concebirlo como:

"Una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos". (ICOM, 24 de agosto de 2022)

Esta necesidad de repensar los museos en dicha instancia supranacional ha venido acompañada de una búsqueda institucional por parte de la Universidad Nacional de La Plata, por redefinir el Museo "Samay Huasi" acorde a las demandas y exigencias que conllevan los tiempos actuales.

A los efectos de diseñar, formular, implementar y evaluar un conjunto de políticas culturales que insten a mejorar las condiciones del Museo de Samay Huasi en el desarrollo de sus dimensiones simbólico-significativas; a responder a las demandas y necesidades culturales suscitadas desde el campo institucio-

nal y social; a generar consensos para la transformación de su realidad actual, se vuelve una empresa acuciante establecer una serie de medidas, mecanismos y estrategias que permitan la obtención de indicadores de análisis interpretativos, críticos y reflexivos respecto a su definición actual reconociendo qué funciones lleva a cabo actualmente, cuáles son sus propósitos, cómo se estructuran sus exposiciones, cómo se conservan los acervos culturales que detenta y qué tipos de públicos acuden.

El presente trabajo se propone desarrollar un análisis del Museo de Arte "Antonio Alice" de Samay Huasi, perteneciente a la UNLP, cuya posición revisionista, crítica y reflexiva coadyuve a determinar un estado de situación actual. Si se advierte una intención de cambio entre un estado de cosas presente a un estado potencial, futuro y proyectivo, sería pertinente transitar entre un paradigma museológico a otro: "«del museo que exhibe al museo que comunica, de la idea del público general a la idea de públicos particulares, de la oferta de la información a la oferta de experiencias»" (Schmilchuk, 1996, p. 36).

Una nueva definición del Museo de Samay Huasi debe resignificar su rol y sus vínculos para con su comunidad y su territorio. En este sentido, comprender los museos como medios masivos de comunicación que pueden desempeñar un papel significativo en la democratización de la cultura y un cambio en el concepto de cultura misma (García Canclini, 1990, : p. 159) es una condición básica para orientarse hacia una praxis renovada, novedosa y actual.

Los museos constituyen un espacio de relato de la historia, que se recorta, se interpreta y se pone en escena (Marta Dujovne, 1995). Son lugares de exposición que transforman los bienes culturales en objetos de interés visual: "cualquier objeto en un museo se dispone de determinada manera para ser visto" (Svetlana Alpers, 1990: 29), esto es, una particular forma de exhibirlo.

La mayor potencialidad de un museo reside en la posibilidad de contacto con los objetos mismos (Dujovne, 1995). El museo establece un espacio de experiencias sensibles a partir del encuentro directo entre los sujetos y los objetos. En este sentido una exposición "es el resultado siempre complejo del encuentro entre las propiedades significantes del discurso y las estrategias de apropiación del sujeto [...]" (Eliseo Verón & Martine Levasseur, 1994, p. 49).

Por su parte, Michael Baxandall (1991) sostiene que una exposición consiste en una construcción previa para que los objetos puedan ser apropiados por el público. El principal desafío de una exposición reside en cómo poder transmitir las ideas, los valores y los propósitos de la cultura de donde provienen los objetos.

No encontrándose expresada la misión del MSH dentro del marco institucional, es necesario rastrear algunos indicios de su identidad a partir del análisis descriptivo e interpretativo de su exposición permanente. Esta se constituye, pues, como un sistema de comunicación que articula aspectos físicos (edificio, espacio, textos, color, imágenes, objetos) y aspectos intelectuales (ideas, conceptos, asociaciones, significados) (Eileen Hooper-Greenhill, 1994).

La exposición permanente del Museo de Arte "Antonio Alice"

A partir de la Ordenanza N° 168/85 se constituye el *Reglamento General para el Funcionamiento de Samay Huasi*. Respecto al museo de arte se propone que lleve el nombre de Antonio Alice a los efectos de conmemorar al reconocido pintor, quien fuera amigo de Joaquín Víctor González.

El espacio arquitectónico corresponde a la antigua sala de reuniones y encuentros sociales. Queda ubicada pasando la vía de acceso a la finca, en frente al jardín interno que rodea a la antigua casona. Es de estilo colonial destacándose, sobre todo, la simpleza de la fachada y el empleo de materiales vernáculos. Consiste en una nave alargada de 17 metros de largo por 8,40 metros de ancho con techo a dos aguas. Tiene cuatro (4) ventanas, dos (2) ubicadas en el frente y las otras dos (2) en la pared anterior. Todas ellas fueron tapiadas, posiblemente para evitar el ingreso de luz solar al recinto y un portón trasero, también clausurado.

El MAAA exhibe veintidós (22) obras pictóricas de género de paisaje y escenas costumbristas características del noroeste argentino. Entre los artistas más destacados se encuentran Antonio Alice, Salvador Calabrese, Armando Miotti, Juan Manuel Suero, Hugo Lértora, Roberto della Croce, Ezio Raúl Luis Bongiorno, etc. Asimismo, se expuso un calco escultórico de yeso, que representa a la figura de Joaquín Víctor González, modelado por el escultor Arturo González.

La sala dispone de diverso mobiliario: once (11) bancos y dos (2) mesas. El diseño de los mismos probablemente pudo adecuarse al proyecto para el mobiliario de Samay Huasi desarrollado por Mariano Montesinos en el año 1943¹. En el mismo se proyecta la realización del mobiliario para la finca considerando su sencillez y las características del ambiente en general. El diseño se atiene a "líneas simples y a procedimientos constructivos sencillos, que puede realizar sin dificultades cualquier artesano competente"

El Museo de Arte Antonio Alice: museo centrado en objetos

EL MAAA se categoriza como *museo de arte centrado en los objetos* (Elaine Hermann Gurian, 2002). Esta tipología de museo se encuentra arraigada a las tendencias museográficas conservadoras, en tanto que los objetos "hablan por sí mismos" sólo basta con exponerlos y generar la oportunidad de que sean contemplados. Como afirma Marta Dujovne (1995), se presenta una cierta cantidad de piezas, una suma, una acumulación, más que un discurso bien articulado: las ideas y los conceptos que

1. Expediente: Letra M, núm. 33, año 1943. Agradezco la permanente colaboración de Myriam Hara y al Archivo Histórico de la UNLP quien identificó el expediente mencionado.

podemos y debemos esperar en toda presentación, se reducen en este tipo de casos a criterios clasificatorios.

Siendo que el museo construye un relato y que la exposición se configura en discurso (Dujovne, 1995), cabe preguntarse, entonces, qué relato modela el MAAA a partir de su exposición permanente. Se plantean, precedentemente, diversas problemáticas. En primer lugar, no se reconocen unidades temáticas: en un mismo espacio integrado se dispone de una serie de obras de arte que explicarían el propósito o finalidad de la muestra. Los objetos mencionados se disponen en las paredes del edificio acompañados, en algunos casos, de una convención textual: *la cédula identificatoria* (Hooper-Greenhill, 1994). La misma se encuentra íntimamente vinculada a las clasificaciones taxonómicas de la *Vieja Museología*. La cédula da cuenta de la identificación del objeto mediante el título (“Burrito”), técnica (“mixta”), medidas (“58 cm x 78 cm”), año de realización de la obra (“1960”), autor (“Aragón, Carlos”) y un breve análisis de la obra. Se hace presente una concepción tradicional sostenida en la idea de los museos que se concentran en el material que poseen. Los objetos son fuente de investigación y erudición y constituyen la base de los programas de exhibición.

El MAAA opta por sacralizar los objetos promoviendo una distancia inquebrantable con los espectadores. Se los privilegia en sí mismo, con sus valores estéticos intrínsecos. La exposición no tiene otro fin más que el de guardar modelos estéticos a través de la estrategia de la *espiritualización esteticista* (Néstor García Canclini, 1990). Esta corriente se propone la autonomización de los bienes culturales en tanto existen como valor artístico independiente, tendencia profundamente vinculada a los museos de arte que valorizan especialmente las obras desde su valor estético, despojándolos de su contexto histórico, social, político, económico y simbólico. Y en el mismo momento en que se prioriza el valor artístico de una obra, se empobrecen y reducen otros sentidos que son igualmente significativos.

A partir de estas observaciones se considera que el MAAA presenta una exposición centrada en una estrategia de exhibición por sobre la acción comunicativa:

[...] cuando la exposición del objeto no tiene más finalidad que mostrarlo [...] se trata de una mera exhibición del mismo sin que exista una intencionalidad comunicativa y, por tanto, tampoco hay estrategias de comunicación. En cambio, cuando sí hay alguna intención de transmitir significados y valores de los objetos, se ponen en marcha estrategias comunicativas reconocibles” (A. García Blanco, [2009] 1999: p. 61)

En el primer modelo los objetos aparecen clasificados según criterios científicos generalmente no explicados. En los museos que desarrollan este modelo de exposición hay una fuerte creencia en la capacidad informativa de los objetos por sí mismos, esperándose que su mera contemplación sea suficiente para entenderlos y valorarlos, proceso cognitivo que sólo pueden llevarlo a cabo quienes tienen conocimientos previos respecto al tema.

Entre la teoría y la práctica

Entendiendo que la museología es una ciencia social que trata del museo; que su meta primordial es hacer accesible el testimonio conservado de la humanidad valiéndose del estudio científico y de la selección razonada de las obras; y que la museografía es el estudio sistemático, la calificación ordenada y seleccionada y la exposición clara y precisa de los fondos del museo, adaptando al edificio a las necesidades museográficas e introduciendo métodos eficaces para su comprensión, apelando a la sensibilidad y al conocimiento a través de unos métodos expositivos concernientes a tales fines (Aurora León, 1978), o en otras palabras, la museología siendo el elemento teórico (pensamiento) mientras que la museografía constituye la praxis, la posibilidad de aplicación siempre compleja de una teoría museológica, puede afirmarse que el MAAA mantiene vigente su carácter tradicional y conservador.

Una exposición es *un sistema de comunicación* que articula tanto aspectos físicos (espacio, textos, color, objetos) como aspectos intelectuales (ideas, conceptos, niveles de lectura, asociaciones, significados, etc.) (Hooper-Greenhill, 1994). En este sentido, no puede percibirse la propuesta museográfica del MAAA desde la novedad, la originalidad y la actualización puesto que la generación de nuevos sentidos y significados de los objetos que se exhiben no forma parte de los lineamientos de la praxis museográfica.

Al propugnar las corrientes museográficas tradicionales y conservadoras se explica, entonces, que la referencia a los objetos se dé a partir de clasificaciones taxonómicas. En ese sentido, ¿Puede una cédula identificatoria asociar las obras a los procesos sociales, culturales, institucionales e históricos?

Se comprende que una práctica museográfica novedosa debe evitar necesariamente una presentación monótona de la información, empleando una variedad de medios apoyados en diversas tecnologías (Eliseo Verón & Martín Levasseur, 1994). El MAAA no utiliza los recursos y herramientas provenientes de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, por lo cual no suma a su labor tradicional propuestas que acerquen a las nuevas generaciones al museo.

La Vieja Museografía sostiene que sólo basta con exponer los objetos para que sus valores "inherentes" puedan ser contemplados y percibidos. Esta forma de concebir la exposición deriva en una serie interrogantes que se plantean a continuación:

- > ¿Por qué el enfoque de la exposición permanente del MAAA es tan poco diversificado y monótono en cuanto a las ideas y sentidos que intenta transmitir?
- > ¿Es sólo el valor artístico de los objetos lo que importa? Incluso si los objetos hablaran por sí mismos ¿Qué se espera de la contemplación entre el sujeto-espectador y los objetos? ¿Una mera percepción formal de los objetos, independientemente de su contexto? ¿Por qué no se incorpora a la apreciación estética un nuevo estrato semántico?
- > ¿Por qué no se le da importancia a la interpretación temática del patrimonio cultural (Manuel Gándara, 1999) si se supone que un museo, en este caso el MAAA, debe orientar su labor

hacia los públicos? ¿Por qué no se incluyen diversas formas de materiales interpretativos que puedan entender los distintos tipos de públicos y no sólo los iniciados (Gurian, 2002)?

Susan Pearce (1992) considera la exposición como un sistema de comunicación donde los diversos elementos expositivos deben actuar como medio. Para esta autora el pasado se puede mostrar de una manera estática o dinámica. Una presentación estática es la que no aborda el cambio social a través del tiempo. Si los desafíos para el porvenir de los museos consisten en seguir estudiando y acrecentando las colecciones, y adaptar su discurso tantas veces como sea necesario, a través de exposiciones permanentes y temporales, sostenidas por una narración teórica y visual atractiva acorde a los tiempos actuales, a los adelantos técnicos y tecnológicos de la museología y a los nuevos enfoques temáticos y la diversidad de lecturas interpretativas: ¿Cómo es posible, entonces, que se expongan objetos y colecciones de manera estática?

El MAAA como Museo Templo

Al hablar del museo centrado en los objetos, nos estamos refiriendo, al mismo tiempo, al *Museo Templo*, en tanto que sus funciones y actividades se centran en las colecciones. El objetivo final de muchas de estas instituciones es mostrar la amplia colección de un modelo de objeto.

Francisca Hernández Hernández (1998) introduce dicho concepto asociándolo con los principios arquitectónicos neoclásicos que propician un campo fértil para el diseño de los primeros proyectos de edificios para museos. Más allá de estas apreciaciones, influidas por las experiencias museísticas que surgen en Europa, El Museo de Samay Huasi cuenta con tres (3) salas claramente delimitadas y diferenciadas entre sí y un circuito exterior integrado por un conjunto diverso de bienes y espacios de carácter natural y cultural.

A partir de 1941, tras la Ley Nacional 12.674, se adaptan ciertos espacios edilicios de la finca para fines museísticos. De acuerdo a su enfoque museológico centrado en sus colecciones, el MAAA puede percibirse, entonces, como Museo Templo. La idea que se ha venido manteniendo de este tipo de museos es la de presentar las obras más representativas de la historia del arte, siguiendo un criterio cronológico. Respecto a la ambientación general de estos espacios se intenta resaltar su monumentalidad. Constituye, en definitiva, el museo decimonónico (Francisca Hernández Hernández, 1998) en el que prevalece la idea de objetos únicos, cuyo valor estético predomina por sobre otros saberes.

El Museo Templo como ritual social está considerado como un lugar sagrado donde se celebra un ritual laico que exige un entorno íntimo y silencioso, hasta el punto que se lo ha definido como "templo de una sociedad secularizada" (Hernández Hernández, 1998).

En este sentido, el MAAA es un espacio de inhibición de la acción social pues recalca en la veneración que merecerían las obras del pasado, generando una distancia infranqueable entre los sujetos y los objetos. Desde esta perspectiva, los bienes

culturales reunidos en este museo no pertenecen realmente a todos, aunque formalmente parezca que sí. Los grupos sociales se apropian en forma diferente y desigual de la herencia cultural. Estas desigualdades en la formación, constitución y apropiación del patrimonio “exigen estudiarlo como espacio de disputa material y simbólica [...]” (García Canclini, 2010a: p. 71).

La idea del museo como colección para uso de los eruditos entabla una relación entre los visitantes y la institución que reconoce en la exposición un espacio en donde se producen y reproducen visiones hegemónicas, en una dinámica de inclusiones y exclusiones sociales.

El rol del espectador en el MAAA

A través de su exposición permanente el MAAA produce una particular disposición visual de las obras, situando a las mismas desvinculadas de otras prácticas de representación operativas en la cultura en un momento dado, celebrando, en definitiva, la exhibición de objetos aislados y desanclados de relaciones implícitas con su medio (Stephen Greenblatt, 1990).

Entendiendo que “el lenguaje en los museos es tan importante como los objetos expuestos proporcionando una estructura de la experiencia del visitante, y que tiene la facultad de atraer o repeler, de informar o mistificar.” (Hooper-Greenhill, 1994), resulta conveniente centrarse en el rol del espectador y la vinculación que el MAAA entabla con su público.

El museo parte de supuestos básicos subyacentes a lo largo de toda la exposición que devienen en una incomprendibilidad conceptual. Estos supuestos se expresan mediante el empleo de terminología especializada² o, directamente, mediante la ausencia de comunicación, haciendo del museo y su colección un espacio para uso de los eruditos, más que como medio de comunicación. En este sentido, no se producen articulaciones entre los procesos históricos y los objetos: nuevamente nos encontramos frente a la incomprendibilidad de la exposición en el momento mismo en que el MAAA carga a los objetos de un valor intrínseco per se, independientemente de su contexto histórico, social y cultural y sin referencias a marcos interpretativos que la disciplina de la Historia del Arte pudiera orientar.

Mediante el lenguaje se mantienen y reproducen las jerarquías sociales (Hooper-Greenhill, 1994) puesto que “el visitante que no conoce el tema, o no está familiarizado con este tipo de piezas observa un conjunto que le resulta mudo, porque los objetos hablan por sí mismos sólo a aquellos que los pueden incorporar a una red de conocimientos previos” (Dujovne, 1995: p. 15).

Finalmente, puede inferirse a partir de los aportes conceptuales de Baxandall y posteriormente en el artículo *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects* del libro *Exhibiting Cultures* (1991) que las categorías de análisis están culturalmente determinadas. En ese sentido, una exposición, cuya función es la transmisión de un sentido respecto a un fenómeno particular para poder ser apropiada por el público, debe poder abordarse contemplando que

2. Hooper-Greenhill (1994) recomienda prestar atención a los textos puesto que el lenguaje escrito construye un punto de vista social. En este aspecto, se conviene que el empleo de textos prevea una lectura fácil, rápida, amena y coloquial, evitando en todo caso, términos especializados.

cada sujeto posee su propio equipamiento interpretativo que a la vez se encuentra atravesado por procedencias, trayectorias, proyecciones y experiencias individuales diferentes. Reconociendo, entonces, que la percepción de una exposición es relativa, puesto que depende de las habilidades interpretativas de cada sujeto, se pone en evidencia una noción de público homogénea.

La carencia de recursos en relación a lo textual; los objetos como valores en sí mismos sin ser contextualizados; la ausencia de distintos niveles de lectura que contemplen al público no iniciado e iniciado; la monotonía de las informaciones expresadas en el déficit de implementaciones de diversos recursos y medios expositivos que enriquezcan la propuesta a partir de la generación de nuevos puntos de vista, en síntesis, el discurso de la exposición conformado por el guión conceptual, el contenido de ese discurso, el guión museográfico, el diseño y la puesta en escena de la muestra (Dujovne, 1995) hacen del museo un espacio cuyo carácter está fuertemente anclado a la erudición de los conocimientos. Su visión sesgada, se centra en comprender a la sociedad como una totalidad, suponiendo que los sujetos y grupos sociales comparten con la institución las mismas ideas y valores.

En resumen, a partir de la interpretación de la exposición en la que se articulan objetos, ideas y sujetos, pueden ser extraídas algunas características concernientes al rol del espectador en el MAAA:

- > El público es convocado como espectador. La relación que se establece entre el acervo y el sujeto es puramente visual (García Canclini, 1990).
- > El MAAA no asume otras capacidades del visitante, por lo que se pone el acento en el rol pasivo del público.
- > No se abordan otras experiencias sensibles en función de aprendizajes significativos; no hay objetos dispuestos a ser tocados. Todo está allí para ser visto y contemplado.
- > No se hace partícipe al visitante. El mismo no construye e interpreta sentidos, simplemente los recibe.
- > La relación público-MAAA plantea un modelo simple y lineal del proceso de comunicación en el que el emisor de los mensajes es el museo, y el receptor el público; un acto comunicativo centrado en "cadenas jerarquizadas", donde la comunicación "fluye de arriba hacia abajo, pero no desde abajo hacia arriba" (Hooper-Greenhill, 1994).

En conclusión, el MAAA al entender a la sociedad como una totalidad homogénea, sin distinguir la existencia de distintos tipos de públicos, poseedores de una identidad propia, con sus ideas, valores, intereses y necesidades particulares, actúa como un elemento más de discriminación social. En términos de transmisión cultural, la función de los museos es poner en contacto al público con las obras. El problema reside en cómo hacer para favorecer ese contacto: "el museo como institución es en sí un intermediario, pero puede ser también un mecanismo de exclusión" (Dujovne, 1995, p. 47).

Hacia un cambio de paradigma

El presente trabajo se propuso desarrollar un análisis interpretativo del MAAA asumiendo una posición revisionista, crítica y reflexiva. ¿Acaso no es este un momento coyuntural en el cual se pueda llevar a cabo un proceso de desmitificación del patrimonio contenido en los museos, asumiendo nuevas formas de práctica (Tomislav Sola, 1987)?

Por lo menos, si se advierte una intención de cambio entre un estado de cosas pasado a un estado actual, sería pertinente transitar entre un paradigma museológico a otro: “del museo que exhibe al museo que comunica, de la idea del público general a la idea de públicos particulares, de la oferta de la información a la oferta de experiencias” (Schmilchuk, 1996: 36). En este sentido, la coyuntura actual exige que el MAAA pueda asumir tales desafíos.

Una crisis de identidad institucional se advierte al interior del Museo de Samay Huasi. Al mismo tiempo, una suerte de encrucijada se le presenta: o dar continuidad al paradigma de la museología tradicional o transitar hacia una nueva museología comprendida como fenómeno histórico, como sistema de valores, como museología de acción (Luis Alonso Fernández, 1999) supone:

- > En primer lugar, un proceso de democratización cultural.
- > En segundo lugar, un nuevo paradigma que vaya:
 - De la mono a la interdisciplinariedad.
 - Del público a la comunidad.
 - Del edificio al territorio.
- > En tercer lugar, un proceso de concientización social.
- En cuarto lugar, un sistema abierto e interactivo, pasando de lo lineal a lo circular.
- > En quinto lugar, una relación dialógica entre los distintos actores; una participación activa de los miembros de la comunidad.

Una redefinición de la identidad del MAAA que intente dar una nueva significación a su rol en su territorio debería considerar dichos principios a los fines de profundizar una transformación real, tanto museológica como museográfica. Si entendemos por políticas culturales: “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (Néstor García Canclini, 1987, p. 26), es indispensable que el MAAA en particular, y el Museo de Samay Huasi en general, asuman una política cultural para su transformación en espacios vivos y ágiles (Dujovne, 1995), presentando el patrimonio no como un conjunto o sistemas de bienes estables, neutros, con valores y sentidos esenciales e inmutables en el tiempo sino como un proceso social que se acumula, se renueva, se resignifica y se transforma.

Por su parte, respecto a la función de satisfacer las necesidades culturales de la población, la sociedad no es homogénea sino diversa. En este sentido, sería necesario que el MAAA desarrolle una política cultural que le permita contar con siste-

mas de información para saber y definir aquello que necesita la sociedad en su territorio - vivido y situado-, promoviendo no sólo aquello que se conoce como una necesidad cultural, sino también aquello que se desconoce.

Raymond Williams (1977), reconoce tres procesos de valoración patrimonial. En primer lugar, lo arcaico como aquello que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven; en segundo lugar, lo *residual*, que refiere a aquellos bienes culturales formados en el pasado pero que todavía se hallan en actividad; y, en tercer lugar, lo emergente, proceso que designa nuevos significados que generan nuevas prácticas y nuevos valores. Una política cultural respecto al patrimonio no debería aferrarse al primer sentido. Se vuelve necesario articular la recuperación de la densidad histórica con los significados recientes que generan prácticas innovadoras en la producción, circulación y el consumo.

Dichas prácticas innovadoras pueden suponer para el MAAA los siguientes cambios:

- > Rediseño de las exhibiciones e interpretaciones en sintonía con los avances de la investigación histórica, artística y científica, tanto como con los cambios tecnológicos y mediáticos.
- > Creación de un sistema abierto e interactivo, de ambientaciones por las que los visitantes puedan participar a partir de la poli sensorialidad.
- > Propiciar un espacio para que los visitantes produzcan imágenes alternativas y añadan a la exposición sus opciones, sus relatos, sus visiones, sus inquietudes y críticas que los incluyan en la producción y conexión con una muestra.
- > Si a los museos les importa atraer a los visitantes, valdría entonces, ofrecer documentación interactiva, entretenida y fidedigna. El MAAA debería poder mostrar el pasado con la cotidianeidad del presente, "coleccionar y exhibir originales que ayuden a entender no sólo el lugar, sino los inter-lugares y los circuitos en los que nuestras vidas se mueven. No únicamente los objetos, sino la trayectoria de sus usos" (García Canclini, 2010b,).

La implementación de una nueva praxis del MAAA conlleva una intención de reposicionamiento en tanto museo del siglo XXI. Una nueva forma de repensar el MAAA echará raíces si se tiene la fuerte convicción de considerarlo un valioso recurso en tanto espacio de construcción de la ciudadanía, medio de comunicación y agente de la democratización de la cultura.

REFERENCIAS

- Alonso Fernández, L. (1999). *Museología y museografía*. Museoología y museografía. El Serbal.
- Baxandall, M. (1991). "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects". En: I. Karp (Ed.), *Exhibiting Cultures. The poetics and politics of Museum Display* (pp. 33-41). Smithsonian Institution Press.
- Dujovne, M. (1995). *Entre musas y musarañas. Una visita al museo*. Fondo de Cultura Económica.
- Gándara, M. (1999). "La Interpretación cultural y la conservación del patrimonio cultural". En: Cárdenas Barahona, E. (coord.), *Memoria, 60 años de la ENAH* (pp.453-477). Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- García Blanco, A. [2009](1999). *La exposición, un medio de comunicación*. Akal.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (2010a). *La sociedad sin relato*. Katz ediciones.
- García Canclini, N. (2010b). Los arquitectos y el espectáculo ¿Les hacen mal a los museos? En: A. Castilla (Comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 131-144). Paidós.
- Greenblatt, S. (1990). "Resonance and Wonder". En: I. Karp (Ed.), *Exhibiting Cultures. The poetics and politics of Museum Display* (pp. 42-46). Smithsonian Institution Press.
- Gurian, E. H. (2002). "Choosing among the options: an opinión about museum definitions". *Curator, The Museum Journal*, 75-88.
- Hernández Hernández, F. (1998). *El Museo como espacio de comunicación*. Trea.
- Hooper-Greenhill, E. (1994). *Los museos y sus visitantes*. Trea.
- ICOM (24 de agosto de 2022). El ICOM aprueba una nueva definición de museo <https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/>
- León, A. [1978](2010). *El museo: teoría, praxis y utopía*. Cuadernos Arte Cátedra.
- Pearce, S. (1992). *Museums, Objects and Collections*. University Press.
- Schmilchuk, G. (1996). "Venturas y desventuras de los estudios de público". *Cuicuilco Revista De Ciencias Antropológicas*, 3(7). 31-58.
- Sola, T. (1987). "Concepto y naturaleza de la museología". *Museum Internacional*, (153). 45-49.
- Universidad Nacional de La Plata (1985). *Reglamento General para el Funcionamiento de Samay Huasi*.
- Verón, E. y Levasseur, M. (1994). "Bestiario Ilustrado". *Artes Plásticas*, (17) 36-39.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.

Luis Manuel Ferreyra Ortiz

Nació el 01/04/1987 en la ciudad de La Plata. Es Profesor y Licenciado en Historia del Arte (Facultad de Artes, UNLP) y miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP). Trabajó en el Área de Investigación del Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (CECORE, UNLP), participando en el Proyecto de Puesta en Valor, Traslado e Implantación del Monumento a Cristóbal Colón, realizado

por Arnaldo Zocchi; en el Estudio Diagnóstico de los Grupos Escultóricos y Relieves de la Fachada de la Legislatura Provincial; en la Puesta en valor del Congreso Nacional el marco del Plan Rector de Intervenciones Edilicias (PRIE), entre los más destacados.

Actualmente, es docente titular de la Cátedra de Patrimonio cultural (FDA, UNLP); trabaja en la Dirección de Gestión del Patrimonio Cultural perteneciente a la Secretaría de Planeamiento, Obras y Servicios Públicos de la Municipalidad de La Plata; es coordinador general del Proyecto de Registro y Documentación del Patrimonio Cultural de la UNLP; coordinador general de la Puesta en Valor del Museo de Samay Huasi; asesor y gestor del Museo del Club Estudiantes de La Plata.

Ha escrito diversos artículos y libros orientados al campo de estudio del patrimonio cultural. Su tesis intitulada "Inventario, catálogo y estudio diagnóstico del patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata (1882 - 2016)" fue seleccionada en el año 2017 por el Ministerio de Cultura de la Nación, en el marco de la convocatoria Investiga Cultura, para ser editada y publicada a modo de libro.