



Revista de Educación



Año 17, Número 38, Abril-Julio 2026, ISSN 1853-1318, ISSN 1853-1326 (en línea)

Entrevistas

Museo, territorio y políticas culturales: una conversación con Pedro Jesús Lorente Lorente¹

Museum, Territory, and Cultural Policies: A Conversation with Pedro Jesús Lorente Lorente

Museu, território e políticas culturais: uma conversa com Pedro Jesús Lorente Lorente

Marcela Ristol

<https://orcid.org/0000-0003-3765-6604>

Esta obra se publica bajo la licencia Creative Commons 4.0 Internacional Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual

Resumen

Se presenta la entrevista al Dr. Pedro Jesús Lorente Lorente, realizada en el marco de la tesis doctoral “Habitar el territorio en la contemporaneidad desde la polifonía de voces en el campo museístico. Un enfoque interpretativo biográfico narrativo en el Museo de Arte Contemporáneo (Museo Mar) de la ciudad de Mar del Plata”, dirigida por el Dr. Luis Porta. La conversación se orienta a indagar la conformación de los tejidos culturales, educativos y sociales que se configuran en los espacios culturales, en particular en los museos, y su posicionamiento dentro de las políticas públicas contemporáneas. A partir de una perspectiva crítica, el texto reflexiona sobre el alcance real de las prácticas museales en la sociedad y subraya la necesidad de incorporar evaluaciones cualitativas que contemplen las percepciones y los procesos de aprendizaje de los públicos. Asimismo, se aborda el rol del museo en la educación estética y en la formación de sensibilidades, entendidas como construcciones culturales situadas. La entrevista analiza la complejidad del concepto de arte contemporáneo, sus variaciones contextuales y el modo en que las prácticas artísticas actuales reconfiguran las narrativas museales, incorporando lenguajes diversos y enfoques de crítica institucional. Finalmente, se introduce la noción de “distrito cultural” como articulación entre museo, territorio y comunidades, y se propone una concepción de museo menos elitista, más mediadora, plural y consciente de su papel en la construcción de políticas culturales.

Palabras clave: Museología crítica; territorio/distrito cultural; políticas culturales

Abstract

This article presents an interview with Dr. Pedro Jesús Lorente Lorente, conducted within the framework of the doctoral thesis “Inhabiting Territory in Contemporaneity through a Polyphony of Voices in the Museum Field. A Narrative, Biographical and Interpretive Approach at the Museum of Contemporary Art (Museo MAR) in the City of Mar del Plata”, supervised by Dr. Luis Porta. The conversation seeks to examine the formation of cultural, educational, and social fabrics that take shape within cultural spaces, particularly museums, and their positioning within contemporary public policies. From a critical perspective, the text reflects on the actual reach of museum practices in society and underscores the need to incorporate qualitative evaluation methods that consider audience perceptions and learning processes. It also addresses the role of museums in aesthetic education and in the formation of sensibilities, understood as situated cultural constructions. The interview analyzes the complexity of the concept of contemporary art, its contextual variations, and the ways in which current artistic practices reconfigure museum narratives by incorporating diverse languages and approaches drawn from institutional critique. Finally, the notion of the “cultural district” is introduced as an articulation between museums, territory, and com-

munities, proposing a less elitist, more mediating, plural, and self-aware conception of the museum in relation to its role in shaping cultural policies.

Keywords: Critical Museology; Cultural Territory/District; Cultural Policies

Resumo

Apresenta-se a entrevista com o Dr. Pedro Jesús Lorente Lorente, realizada no âmbito da tese de doutorado “Habitar o território na contemporaneidade a partir da polifonia de vozes no campo museológico. Uma abordagem interpretativa biográfica narrativa no Museu de Arte Contemporânea (Museu Mar) da cidade de Mar del Plata”, orientada pelo Dr. Luis Porta. A conversa tem como objetivo investigar a formação dos tecidos culturais, educacionais e sociais que se configuram nos espaços culturais, em particular nos museus, e seu posicionamento dentro das políticas públicas contemporâneas. A partir de uma perspectiva crítica, o texto reflete sobre o alcance real das práticas museológicas na sociedade e ressalta a necessidade de incorporar avaliações qualitativas que levem em conta as percepções e os processos de aprendizagem dos públicos. Da mesma forma, aborda-se o papel do museu na educação estética e na formação de sensibilidades, entendidas como construções culturais situadas. A entrevista analisa a complexidade do conceito de arte contemporânea, suas variações contextuais e a maneira como as práticas artísticas atuais reconfiguram as narrativas museológicas, incorporando diversas linguagens e abordagens de crítica institucional. Por último, introduz-se o conceito de “distrito cultural” como elo de ligação entre museu, território e comunidades, e propõe-se uma concepção de museu menos elitista, mais mediadora, plural e consciente de seu papel na construção de políticas culturais.

Palavras-chave: Museologia crítica; território/distrito cultural; políticas culturais

Fecha de recepción: 2025-12-16

Fecha de evaluación: 2026-03-06

Fecha de aceptación: 2026-03-16

Marcela: *Hola, ¿cómo le va?*

Pedro: Aquí estoy a tu disposición. Dime.

M: *Muchas gracias, por aceptar esta entrevista para mi tesis doctoral².*

(Se le informa al profesor la trama de la tesis. Además, se le pide consentimiento para grabarla)

P: Muy bien.

M: *Si me permite, me gustaría dejar registrado su curriculum, y si usted considera agregar algo más, lo hacemos sin inconveniente.*

Jesús Pedro Lorente es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, donde realizó sus estudios de Licenciatura, tras los cuales fue becario seis meses en la Academia Española de Roma y por cuatro años becario predoctoral en la Università Internazionale dell'Arte de Florencia, en la École du Louvre de París, y en el Department of Museum Studies, University of Leicester, donde se doctoró en 1993, permaneciendo tres años más como research fellow en el Centre for Urban History de aquella Universidad.

En la Universidad de Zaragoza es IP del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública e IP del consorcio de acción “Arte/patrimonio y desarrollo social/territorial en la Edad Contemporánea” en el Campus Iberus.

En la alianza universitaria UNITA lidera una línea de investigación sobre Contemporary art as a dynamization resource for the territory, dentro del Grupo de Trabajo 4: Research and Innovation focusing on rural and mountain territories.

El profesor Lorente es autor de muchas publicaciones de impacto, entre las que cabe destacar el Manual de Historia de la Museología, Gijón, Editorial Trea, 2012, y cuatro importantes libros traducidos a otros idiomas: Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico, Gijón, Trea, 2008 (traducido al francés, inglés y turco), Grandes críticos de arte. (1750-2000). Surgimiento y desarrollo de una profesión en crisis permanente. Gijón, Trea, 2017 (publicado en inglés por Mimesis International en 2020), Arte público y museos en distritos culturales. Gijón: Trea, 2018 (versión en inglés publicada en 2019 por Routledge), Reflexiones sobre museología crítica, Gijón: Trea, 2022 (versión en inglés en 2022 por Routledge). Ha sido miembro del consejo editorial internacional del Dictionnaire de Muséologie publicado por ICOM-Armand Colin en 2022 bajo la dirección del Prof. François Mairesse.

Líneas de investigación: *Historia del arte – Museo*

¿Quiere agregar algo más?

P: No, está muy completo. Muchas gracias.

M: Me gustaría comenzar esta entrevista con una pregunta relacionada con su biografía ¿cómo comenzó a gestarse su relación con las artes? y su composición con la educación.

P: Bueno, desde que era pequeño, la verdad es que siempre he tenido muy claro que quería estudiar historia del arte, y es una titulación que no existe o no existía, inicialmente en muchas universidades españolas, pero en la Universidad de Zaragoza, sí.

Me titulé como Licenciado en Historia del Arte. Después quería continuar y fui becario en la Academia de España en Roma, y allí descubrí este mundo. Yo fui como becario de historia del arte, pero había otro becario que era de museología. Y mientras yo estaba en el archivo, buscando documentación sobre los artistas que habían pasado por allí este otro colega iba todas las mañanas a ver museos por la ciudad. Yo me dije: pues yo de mayor quiero ser museólogo también.

Entonces, esa fue la manera de descubrir que existía tal cosa: la museología. Me parecía fundamental también porque la historia del arte no es solamente la historia de los artistas y de sus obras, sino también de los procesos de recepción social, de socialización del arte. Y ahí los museos tienen un papel importante: un papel educativo, también.

Por supuesto, ahí entra también el lado de intermediación cultural que ejercen los museos hacia la sociedad, que es algo en lo que acabé haciendo hincapié. No tanto o no solo cuando recalé en Inglaterra, a pesar de que en el mundo anglosajón siempre han sido pioneros en la reivindicación de los museos como instituciones educativas. Pero mi tesis doctoral fue sobre la historia de los museos de arte contemporáneo desde el punto de vista de sus fundadores. Por una parte, oponía el modelo de los que habían sido fundados por las autoridades y frente a ese paradigma, digamos más mediterráneo o franco-hispano-italiano, está el modelo anglosajón de los que habían sido fundados por mecenas particulares. No entraba demasiado en detalles sobre lo educativo, cosa que afortunadamente, nadie me criticó en el tribunal. Y eso que mi directora de tesis fue Eileen Hooper Greenhill, una gran experta en museos y educación. Fue después, cuando continué con un contrato postdoctoral en el Centro de Historia Urbana, donde desarrollé más esa perspectiva de cómo se insertaba con la ciudad; pues ahí es cuando empecé a considerar la importancia de lo educocomunicativo -porque la tesis nunca es el punto final de algo, sino una manera de llegar a un término, pero luego hay que continuarla. – Así que fui conjugando ambas cosas, la perspectiva educativa y la urbana. A mi retorno a Zaragoza continué sobre ello. Entonces me inserté en el Máster de Museos, Educación y Comunicación; primero empecé siendo parte del profesorado y acabé siendo director, mientras duró, porque he de decir que hace ya un par de años que ya no se activa ese máster.

Bueno, he respondido un poco prolijamente.

M: Cuando leí su biografía, abarcaba su quehacer académico, pero quería consultarle si había tenido alguna experiencia institucional en gestión pública en museos. Y si tuvo una experiencia, ¿cuál fue su vivencia? ¿Y cómo se acercó a esos espacios?

P: No, por desgracia y lo digo así porque yo lo que hubiera querido en principio era desarrollar una carrera en museos, y no sobre museos, pero no es fácil conjugar eso en España. Incluso en los másteres más prestigiosos, los de titulaciones oficiales, se espera por parte de la universidad respectiva que el 75 % de la plantilla sean profesores, además preferentemente del mismo campus. Con lo cual es muy difícil invitar a profesionales de los museos. Sé que no tiene sentido, porque lo normal es que para la formación de futuros profesionales de museos intervengan especialmente quienes tienen práctica directa. Bueno, pues no son fáciles los puentes; ni en el sentido de los museos a la universidad; ni en el contrario.

Aunque hay profesores que sí han obtenido cargos de directores en algún museo, siendo funcionarios de la educación universitaria, como es el caso del director del Museo del Prado [Dr. Miguel Falomir Faus] que es profesor de la Universidad de Valencia, pero claro se da en los altos cargos, porque no es una carrera que se pueda llevar en paralelo el ir alternando o compaginando puestos en la docencia universitaria, a la vez que en museos.

O sea, que esa parte de experiencia práctica directa yo no la poseo. Tienen todas mis simpatías y procuro en mis comentarios ser comprensivo con los que, al fin y al cabo, son colegas, y en algunos de los casos también amigos personales.

M: ¿Cuáles son sus sentires o enunciación respecto de qué es el museo?

P: Ese ejercicio lo ha hecho el ICOM [Consejo Internacional de Museos] También, me parece bien que se aborde desde un punto de vista individual, pero es poco útil. ¿Qué importancia tiene? Porque ya ha habido, afortunadamente, al final de un proceso, un acuerdo colectivo, y se ha llegado a una definición consensuada. La cual costó. Porque a mí me gustaba la definición, digamos más crítica, que se había propuesto en Kioto, pero era un poco irrealista. También, y, sobre todo, no figuraba la palabra educación.

M: Sí. Claro, Bueno, acá también fue muy discutido.

P: Faltaba en aquella definición la palabra “educación”, que es clave, por eso se rechazó.

Y la actual definición, yo creo que es progresista, siendo más realista y continuista, al mismo tiempo, siguiendo con las definiciones previas. Pero, claro, una definición demasiado ambiciosa dejaría fuera el concepto de museo algunas grandes instituciones que son en realidad maquinarias burocráticas donde todos esos procesos de diálogo social, educocomunicativo, etcétera, a veces no lo realizan tanto. Yo creo que

esa definición tiene que ser inclusiva y, desde ese punto de vista estoy de acuerdo con la actual definición del ICOM.

También, me parece muy bien que vaya cambiando, como ha ido cambiando la idea del museo a lo largo del tiempo, y que nunca se le considere definitiva, sino que, cada definición, poco a poco la vayamos variando, porque es un ejercicio de reflexión, de pensamiento que hacemos de cara a la sociedad y viceversa. La idea de la sociedad también debe contar en la definición sobre los museos.

M: ¿Cuánto llega de lo que hace o propone el museo a la sociedad?

P: Pues, eso hay que hacer ejercicios de evaluación, para saberlo verdaderamente.

Lo cierto es que nos hacemos una idea o creemos, que nos hacemos idea; pero es un proceso complicado, como todos los procesos de comunicación. Una cosa es lo que el emisor emite,

y no todo llega a los receptores, por todo tipo de problemas entremedio –dificultad en el mensaje, pero también de contaminación en el medio, lo que sea–.

Pero hacen falta evaluaciones, no solamente cuantitativas, por supuesto, sino también cualitativas. Y no solo del conteo de público, y no públicos, sino también de su percepción y de sus procesos de aprendizaje. Sobre esto último estamos todavía en mantillas, porque ya hay bastantes encuestas, estudios de públicos, y de satisfacción de públicos, de seguimiento, de cuáles son sus partes favoritas, etcétera, pero no tanto de los procesos de aprendizaje. Me temo que mucha gente se negaría a responder una encuesta en la que se sientan examinados. No es ese el sistema, por supuesto, pero sí que si queremos saber si algunas cosas que nos parecen fundamentales en una exposición, o en la colección permanente que se muestra en el museo, han sido percibidas y han sido aprendidas, pues de alguna manera, después muchas otras preguntas en las que se capta la atención y el seguimiento por parte de quienes han sido encuestados, también hay que preguntar si la exposición en concreto si, después de haber visitado el museo, habían aprendido lo más básico, de lo que se había querido enseñar con esa presentación.

Pero también son convenientes incluso para que quienes organizan exposiciones, y no digamos la exposición permanente, piensen también, que están en medio de un engranaje de un proceso de enseñanza y aprendizaje, así pues, deben tener en cuenta que la gente aprenda algo, no solamente el disfrute, sino que salgan sabiendo alguna cosa nueva. Y entonces, el hacer un cuestionario de preguntas para el público les obliga a pensar qué cosas piensan que son especialmente importantes de aprender, por parte de los visitantes de la exposición.

M: De qué manera la educación estética puede influir en la sensibilidad y apreciación del arte en la vida cotidiana. Es importante que los sujetos ten-

gan este tipo de educación.

P: Claro, el arte se presta a que haya una simpatía - dicho en el sentido etimológico del término- entre la obra de arte, sus creadores y el público. El museo, con la mejor voluntad, propicia ese encuentro y crea una atmósfera que favorece ese vínculo.

Además, para que se produzca ese contacto, esa vibración en simpatía, se requiere una sensibilidad estética. Una sensibilidad que, por supuesto se cultiva, es decir con la que en parte se nace, pues yo diría que hay personas más sensibles que otras, pero sobre todo se cultiva. Entonces, en función de nuestro medio familiar, de nuestra educación y de la carrera personal y profesional que hayamos desarrollado, vamos a tener una mayor o menor sensibilidad y simpatía para que vibremos con las obras de arte disfrutando con ellas. Eso es algo que el museo solo no puede conseguir, porque depende de muchos factores; pero el museo coadyuva, por supuesto, en los procesos de formación de esa sensibilidad o de cultivarla, también ese término agrícola viene muy bien ¿no?

M: Esta es una pregunta recurrente en mis entrevistas. ¿Qué es para usted el arte Contemporáneo?

P: Pues, es una pregunta difícil, sobre todo porque en cada contexto cultural la respuesta es diversa, no hay una respuesta correcta.

En español, creo que, de ambos lados del Atlántico tenemos la idea de que el arte contemporáneo es lo que sigue al arte moderno. Y por influencia francesa, tendemos a identificar el arte moderno como el que empieza con las vanguardias históricas, a finales del siglo XIX, principios del siglo XX –digamos desde el impresionismo y, sobre todo, postimpresionismo en adelante– y llega, según algunos autores y contextos, hasta los años 50, 60, como mucho 70 del siglo XX. La crisis de la modernidad se produjo justo en el momento en que había alcanzado su máximo esplendor en los años 60, 70 y ahí comienza otra cosa que, en español llamamos arte contemporáneo.

Pero la noción es distinta en otros idiomas. Los italianos lo tienen muy claro y no corresponde con esta idea que, por influencia francesa, nosotros manejamos. Ellos hablan de arte moderno para referirse al siglo XIX, y comienzos del XX; y hablan de arte contemporáneo después de la Primera Guerra Mundial.

O sea que, mientras los franceses lo tienen clarísimo y hasta en las librerías, cuando uno va a comprar libros ve en la estantería: *Art moderne, Art contemporain*. En Italia manejan una periodización diferente. Pero, desde la perspectiva norteamericana o anglosajona en general, *modern art* es algo que todavía está en proceso y que, como mucho, ha sido cuestionada a partir del postmodernismo, es decir, los años 70-90 del siglo XX para algunos, mientras otros, siguen hablando de *Modern Art*.

Entonces es complejísimo, y no digamos ya si entramos en términos académicos, porque mi universidad, y en muchas otras lo que impera es la división -también

heredada del contexto francés- de la historia en diferentes eras, ¿no? La Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna que va desde 1492 hasta 1789, y luego la Edad Contemporánea.

Hasta existen asignaturas en las que se habla de arte moderno y se llaman sus profesores “modernistas”, que son expertos en el Renacimiento y el Barroco. Por lo menos, en las universidades españolas es así. Luego, se llaman “contemporaneistas”, quienes son expertos desde Goya en adelante. Pero, esto ya es complicar la cosa demasiado y se refiere exclusivamente al contexto académico.

M: Respecto a las actuales prácticas artísticas. ¿De qué manera configuran o reconfiguran las narrativas de los museos, tanto del afuera como del adentro de los museos?

P: Pues por lo menos hay dos maneras, al menos dos líneas de innovación que a mí me interesan. Por una parte, la variedad de prácticas, porque antes se prestaba atención casi exclusiva a la pintura, escultura, arquitectura y con esos contenidos los museos se especializaban por periodos históricos. También se concebían así los museos de arte moderno y contemporáneo, donde rara vez estaban representadas las artes decorativas. Salvo, bueno, si era la *Bauhaus* o algún movimiento de estos que sí prestaban atención a esos aspectos de diseño. Desde hace un tiempo ya no es así, pues cada vez más los museos han abierto la mirada a incluir a la Arquitectura –por supuesto, el MoMA [Museum of Modern Art] de Nueva York fue pionero en tener un departamento de Arquitectura–. Ahora no solamente la pintura y la escultura, también la arquitectura y el diseño y esas otras artes están muy presentes, y si no llama mucho la atención que no lo estén en estos museos. Pero hay también, por supuesto, arte conceptual, artes que se salen de cualquier categorización, con otro tipo de materiales o incluso obras inmateriales, ¿no?

No digamos performance o, por supuesto documentales, cine, etcétera, -también el cine estuvo presente en el MoMA desde muy temprano- o todo tipo de artes incluido el arte digital, y no hablo de museos virtuales, sino de museos reales que les interesa mucho las artes electrónicas, etcétera.

Curiosamente, no tanto a las grandes instituciones públicas, pero sí hay una red de museos europeos que son en eso, modélicos; tienen un nombre que suena horrible en castellano, que son MOCO, en Ámsterdam, Barcelona y Londres. Hay en ellos salas, que son espléndidas, solamente dedicado a este tipo de artes digitales, etcétera. Yo creo que ese es el futuro.

Bueno, eso es una línea de innovación, porque ahora las artes son más plurales en todo tipo de materiales o no materiales, y los museos de arte contemporáneo, de arte actual tienen que hacerse eco de esa diversidad.

Por otra parte, cabe señalar que independientemente del material que utilicen los

artistas, desde los años 70 hay una tendencia de relación y de oposición entre los artistas y los museos que se conoce como: *Crítica institucional -Institutional Critique* en inglés -Yo no sé cómo lo dirán en castellano en la Argentina, pero en español hay bastante bibliografía al respecto.

Se da el caso de que esos artistas que ironizan o incluso atacan directamente con sus obras al museo, han recibido por parte de los museos encargos o grandes exposiciones y que les han consagrado institucionalmente.

M: De alguna manera, legitiman su obra- su discurso.

P: Claro, es curioso que los artistas de la crítica institucional expongan en grandes instituciones, ¿no? Pero ahí viene uno de mis argumentos favoritos, que lo menciono en el último libro que publiqué sobre museología crítica, lo que pasa dentro y fuera del museo.

Pues a mí me llama la atención, que los museos se hagan eco de lo que critican los artistas y que, incluso utilizan a los artistas de la crítica institucional para mostrarse como instituciones críticas, pero que lo hagan vicariamente, a través de terceros, a través de artistas que critican a la institución y no se atreven los propios museos a reflexionar críticamente sobre sí mismos. ¿Por qué no pueden los profesionales de museos ser críticos?; ¿por qué no pueden firmar sus textos? Rara vez encontramos museos en los que los textos de sala -en exposiciones sí, pero en la colección permanente no suele ocurrir- donde los paneles y textos de comentarios vayan firmados, sean personales, de manera que, hasta se opongán diferentes puntos de vista y sean, además autorreflexivos, compartiendo con el público sus dudas, sus incertidumbres o incluso sus procesos de oposición o de corrección de algunas labores previas realizadas por el museo. Los museos son instituciones humanas y también se han podido equivocar. Y en ese proceso de enmiendas de lo que consideramos que antes eran errores es como se puede ir avanzando igualmente.

Hay mucha aportación de la museología crítica que ha sido abrazada por los museos de antropología, particularmente desde la crítica poscolonial, y también por los museos de historia social. En el caso de los museos de arte contemporáneo, aunque desde el campo especializado, quienes somos museólogos y trabajamos con arte contemporáneo hemos respaldado activamente esta perspectiva crítica, no hemos encontrado el mismo eco entre los profesionales de museos ni en las instituciones dedicadas al arte contemporáneo.

Entonces, al juego entre lo que pasa dentro, y lo que pasa fuera desde lo museológico no está resultando satisfactorio, por lo menos en el mundo hispanoparlante. Sí se puede ver, por ejemplo, en algunos museos del mundo anglosajón, donde es habitual firmar, escribir el nombre y una polifonía de interpretaciones o incluso interpretaciones críticas dentro del propio museo de arte contemporáneo. Y eso nos falta. Tenemos que ponernos al día en eso.

En cambio, hay otra práctica anglosajona que sí hemos aprendido muy bien, que es salir fuera del museo para que el trabajo curatorial no se limite al interior. Había bastantes precedentes en todos los museos del mundo, también en los españoles o en los de América Latina de instituciones que colocaban obras en el exterior, típicamente esculturas monumentales que formaban parte de un entorno cultural que estaban definiendo un distrito cultural, por decirlo con el término que utilizó en el penúltimo libro [*Arte público y museos en distritos culturales*, 2019]. Era muy raro que un museo importante no tuviese arte en el espacio público de su entorno - a lo mejor, porque incluso se le habían quedado pequeños los edificios y desbordaba tanto la colección que tenían que sacarla al exterior. Pero ¿cómo la sacaban? Era un proceso bastante deficiente porque no estaban esas obras bien cuidadas, restauradas y bien interpretadas. A menudo no tenía ni cartela identificativa, o si la tenían, era muy, muy somera, indicando como mucho el nombre del autor o el nombre y el título de la obra y poco más. Pero ahora se procura que tengan cartela, y además códigos QR como hace el Guggenheim Bilbao. El mantenimiento del *Puppy*, de Jeff Koons, que es un perrito de flores renovadas cada estación cuesta una millonada, pero es tan popular que merece la pena; aunque ya no se trata solo de conservación: en las obras exteriores del Guggenheim de Bilbao hay carteles en distintos idiomas, acompañados de códigos QR que remiten a una página web donde se encuentra toda la información disponible en varias lenguas. Es decir, que no es necesario pagar para entrar a ver el museo, porque algunas de las piezas más icónicas de su colección están al exterior. Todos los trabajos, todas las labores curatoriales que desarrollan de puertas adentro, también se proyectan de puertas afuera. Bueno, pues esto ha tenido una vez más una influencia decisiva en otros museos, que en el resto de España ahora están emulando esta iniciativa. Ya era hora de que lo hicieran y comenzarán a prestar más atención a las obras que tienen a su alrededor.

M: Hablando un poco de ese entorno, hay autores que se refieren a los espacios cercanos al museo utilizando diversas denominaciones. Algunos los llaman territorio, según la disciplina desde la cual se los aborda; otros, de manera más poética, los describen como vecindad o habitar. ¿Cómo denominaría usted a ese entorno?

P: Yo lo denomino distrito cultural, porque me parece una designación que no se limita solo a lo geográfico. Si hablamos de territorio, estamos expresando del terreno, ya sea el de la propia ciudad, el entorno inmediato o del entorno metropolitano o el resto de la provincia o de un área, pero siempre geográfica. El territorio más bien está colocándolos con los pies en el suelo. En cambio, hablar de distrito cultural permite referirse no sólo a la inmediatez geográfica, sino también a la inmediatez social y humana. Es decir, al hecho de que el museo debe establecer un vínculo con la población que lo rodea.

Yo diría que, en el orden de lo más inmediato, el sector de la población con el que el museo debe establecer vínculos más directos es precisamente aquel que lo rodea. Luego, esos vínculos pueden extenderse al resto de la gente de la ciudad o de otro entorno cultural más alejado o incluso con los no visitantes que, también a través de las páginas Web o de las Redes Sociales pueden entablar contacto con el museo, pues forman parte de otro sistema de vinculación humana que no es exactamente el territorial.

Dentro del uso del término distritos culturales, que yo reivindico, inicialmente empecé hablando desde mi punto como historiador del arte, refiriéndome a qué es lo que configura un barrio artístico.

M: Claro. Las instituciones artísticas, el que hubiera academias de Bellas Artes, talleres, galerías de arte.

P: Las galerías artísticas y museos, el que hubiera artistas eso también era una particularidad, pues el que sea un barrio poblado por artistas, o con los talleres, o que hubiera cafés donde se junten los artistas, todo este tipo de cosas. Pero también, configura un distrito cultural la iconografía de una parte de la ciudad o del territorio como lo queramos denominar, que aparece recurrentemente en los cuadros, en las películas, en la literatura, ¿no? Cuando hablamos del Barrio Latino de París o de otros, el barrio de San Telmo, o la Recoleta en Buenos Aires, tan inmortalizados por todo tipo de creaciones artísticas, incluso por el tango, etcétera. Bueno, pues. todo eso formaba parte también de la idea mental de un barrio artístico. Pero aún eso me pareció que era excesivamente limitado y que era más amplio hablar de distrito cultural.

Luego, me percaté - me estoy volviendo cada vez más anglosajón con los años - de que existía esa denominación en inglés que llamaban *cultural district*, y la empecé a aplicar en español. Se me habían adelantado algunos colegas de Italia. Pero ahí, de nuevo los italianos tienen otra palabra que, digamos, es un falso amigo porque cuando ellos hablan de *distretto culturale*, a veces lo califican de *integrato*, que suena muy bien, pero eso se refiere siempre a áreas rurales, a grandes territorios: toda la Toscana o de todo el curso del Río Po. En cambio, desde hace tiempo se habla de *musealizzazione urbana* para hablar de los procesos de musealización de algún barrio. Sin embargo, carecen de una terminología, para la cual en inglés utilizan el término *cultural district*, y que a mi entender resulta muy apropiado utilizar en español tanto para referirnos a la inmediatez de los barrios urbanos, como a grandes áreas rurales.

M: Es como la combinación de un espacio que no solo incluye a los sujetos, sino como comunidad, en el que se encuentra el museo, la arquitectura, los edificios, etcétera.

P: Sí, me ha encantado eso del término comunidad, porque ya es salir de lo

geográfico. Pero, claro, se ha banalizado tanto el término comunidad que, a veces a mis alumnos - no sé si repetirlo aquí - les digo, *que la comunidad no existe*, parafraseando a una expresión histórica de Margaret Thatcher sobre “la sociedad”. Solo existen las comunidades, en plural. Es muy difícil definir una comunidad y, por lo general, cuando alguien está refiriéndose a la comunidad en singular, lo hace desde una posición de poder y la identifica con sus líderes.

Es curioso, cómo la Nueva Museología, está museología que se desarrolló en los años 70, 80 era una museología de líderes carismáticos, que hablaban a menudo en nombre de la comunidad indígena de tal sitio y sus interlocutores eran los -hablo en masculino porque siempre eran hombres ancianos- que les habían comunicado su punto de vista, que además no era necesariamente compartido por la gente más joven ni por las mujeres. En fin, esa idea asamblearia, todos a uno, teniendo un mismo ideal, era muy utópica, muy bonita, pero no realista. Existen las comunidades. Y en esa variación hacemos hincapié desde la museología crítica.

Por tanto, aunque me gusta el término comunidad, no lo uso. Además, al hablar de comunidad parece que se diluye la idea de territorio, la idea de lo geográfico. Es mejor hablar de “distrito cultural” pues queda un poco a medio camino entre comunidad/comunidades y el territorio, pues considero que incluye todo eso.

M: Entonces, en este marco, ¿en qué medida los tejidos culturales, educativos y sociales que se generan en los museos refuerzan o desafían las hegemonías culturales dominantes?

P: Pues poco, porque los museos son la mayor parte de las ocasiones o instituciones públicas que dependen de los poderes públicos, o bien si son privadas, pertenecen a élites sociales.

Entonces, bueno, no les vamos a pedir que sean contra-hegemónicos, porque va a ser difícil. Aunque, tendrían que plantearse por lo menos, o al menos ser conscientes de que hay otras maneras alternativas de ver: deberían ser más abiertos a esos otros planteamientos.

Hace tiempo que se habla del museo, no como un templo, sino como un foro. Y en eso creo que es una buena línea de evolución de la museología, ya antes de la Nueva Museología, pero sobre todo a partir de ella.

Cada vez más, el museo siente la necesidad de no querer imponer ni ser elemento transmisor de la ideología del poder, sino compartir con las inquietudes de la gente y la diversidad de ideas de la gente. Entonces, uno ve allí que existe una pluralidad de puntos de vista y que no hay nada que sea totalmente cierto e irrefutable, especialmente en arte. También en la ciencia hay bastante incertidumbre, pero en el arte los valores hegemónicos pueden ser contestados. ¡Cuántos artistas que fueron considerados geniales y que formaron parte del canon de una época y unos pocos

años después están ya completamente desacreditados!

M: Si bien algo hemos conversado, ¿Cómo describiría el rol de los museos de arte contemporáneo en la construcción de políticas culturales?

P: Por un lado, tienen que ser vehículos de las políticas culturales y al mismo tiempo que las transmiten, inevitablemente construyen políticas culturales. Pero está bien ser también constructor, aunque siempre con la premisa de que se trata de una hipótesis, algo que aventuramos con la mejor voluntad, pensando: he aquí los artistas y las obras que, desde nuestra perspectiva de hoy consideramos que son dignos de ser las opciones selectas, expuestas, transmitidas a la posteridad, pero con la modestia de ser conscientes de que quizá nos estemos equivocando. Y desde esa conciencia de que somos falibles, no caigamos en el fanatismo personal. El relativismo y pluralidad de la que antes hablaba en cuanto a la interpretación y consideración también ha de reinar en los procesos de compra, porque demasiado a menudo los museos de arte contemporáneo escogen en función de las preferencias de quién/es los dirige/n o de los gustos del patronato, de manera que orientan sus compras exclusivamente a determinados artistas, tendencias, etcétera.

Un museo de arte contemporáneo debería apuntar no a tiro fijo, sino disparando por ráfagas a su alrededor como una metralleta. Así, aunque nos equivoquemos, porque eso va a ser inevitable, al menos no nos equivoquemos todo el tiempo ¿no?, si con la mejor voluntad, vamos escogiendo en función de variados criterios que haya una multiplicación de apuestas para que, quienes nos sucedan en la posteridad conserven obras que, efectivamente se sigan considerando como una opción acertada. No sé si me explico.

M: Sí, Sí, Sí.

P: Que las políticas públicas sean tales, no unas opciones o unas preferencias privadas de una persona, del director o de un mandarinato, sino que se intente ser representativo de una pluralidad de opciones, también en términos de la política cultural.

M: Bueno, acá hay una reflexión que ha surgido desde la comunidad artística en torno al Museo MAR, un museo de arte contemporáneo de Mar del Plata que ya lleva diez años de existencia, pero donde persiste una vacancia: los artistas marplatenses no forman parte de sus exposiciones.

P: Vaya, pues yo no lo conozco; nunca he estado en Mar del Plata, pero lo que tengo muy claro es que la función en este sentido es biyectiva. Por una parte, por supuesto me parece bien mostrar lo que se produce fuera, que sea una ventana abierta al exterior. Pero también, y casi tan importante, el museo de arte contemporáneo ha de ser un escaparate muestre la cultura local a quienes visitan de afuera o a los propios ciudadanos del entorno. Y tiene que servir y conectar con sus ciudadanos

en el lógico orden de preferencia: cuanto más cerca estén, más hay que tenerlos en cuenta, pues a la comunidad artística local, hay que cuidarla más. Hay que enseñarles lo que triunfa afuera, pero también mostrar a los de afuera y a la propia comunidad local, lo que el museo considera valioso y que se tiene dentro.

M: Si, le parece podemos hablar del futuro y de su quehacer investigativo ¿cuáles son sus indagaciones o temáticas que está por abordar?

P: Bueno, hace un tiempo que, aunque pueda sonar un poco pretencioso, estoy obsesionado con la meta-museografía. Así dicho, parece bastante difícil, pero es apasionante si se basa en la realidad. Siempre he dicho que no existe museología que sea digna si no tiene una vía práctica: la museología sin museografía no tendría sentido. Y, además, durante mucho tiempo he percibido una especie de complejo de superioridad por parte de los teóricos diciendo que la museología tiene que inspirar a la museografía. Bueno, en parte puede que sí que la teoría inspire a la práctica, pero sólo en parte.

M: Se nutre.

P: Claro, la teoría bebe de praxis. Bueno, pues de la misma manera que la museología y la museografía tienen que ir de la mano, no puede ser interesante una museología crítica sin una museografía crítica. Entonces estoy intentando seguir la pista a ejemplos que muestren hasta qué punto nuestros museos o los museos que yo visito y voy conociendo están en sintonía con las actuales corrientes museológicas.

Empecé buscando museos que tuvieran cartelas y paneles con el nombre de los curadores, de los responsables, de que hubiera una diversidad de discursos, incluso discursos contradictorios y contra-hegemónicos, de expertos externos o personalidades a quienes se les invita a escribir y a elegir obras de arte en museos, etcétera.

También otro de los rasgos a partir de los cuales se podía reconocer en los museos la relación con la museología crítica eran las preguntas, los discursos interrogativos, las reflexiones en las que se comunicaba incertidumbre y no la seguridad de un mensaje vehiculado.

Todo eso lo di a conocer en el libro *Museología, crítica, dentro y fuera de los museos*, pero después me di cuenta de que me había dejado algo tan importante como los metadiscursos que es algo tan posmoderno. Y si la museología crítica nació de la crisis de la modernidad y de las reflexiones de los filósofos postmodernos, entonces era algo que debía tener en cuenta. Estoy en mis últimos artículos dándole vueltas a estos discursos en los que el museo habla de sus propias labores, donde el museo habla de sí mismo, de su propia historia, de su manera de concebirse.

Comencé ese hilo en un artículo para la revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid hace unos años, parodiando un famoso libro de Virginia Woolf, Una habitación propia (1932) - *A room of one's own*:

museos que dedican alguna sala al reflejo/reflexión crítica de su historia, (Lorente, 2019): me refería a museos que dedican una sala a sí mismos, a contar su historia –no son tantos, pero especialmente grandes museos históricos. El Louvre lo ha hecho muy bien con la Torre del Reloj, donde presentan su historia no solo arquitectónica; que eso es una tendencia habitual, pues casi todos se centran en la historia de su arquitectura o, como mucho, la historia de cómo ha cambiado el diseño interior, pero el discurso museológico no es solamente la arquitectura, ¿no? Entonces ver los vaivenes, en las políticas de coleccionismo, todo esto también es bueno. En Holanda he encontrado muchos museos que nos hablan de cómo se definen y cómo han ido cambiando en su definición.

M: Interesante.

P: En España hay alguno que dedica un espacio en concreto a presentarse a sí mismo, es decir hacer un *institutional statement*, una declaración. Si esto fuera lo habitual quizá sería más evidente si luego no lo cumplen. Por ejemplo, el Guggenheim de Bilbao dice ser un museo de arte contemporáneo, pero ahora mismo hay una exposición de dibujos que han venido del Museo Nacional de Budapest en Hungría y que van desde la Edad Media y Durero hasta hoy lo mismo que antes tantas otras veces han presentado exposiciones que no son especializadas en arte contemporáneo. Pero la Sala Zero dedicada en el Guggenheim Bilbao a presentarse nada dice sobre su propia historia. Todos cuando empezamos a hablar con una persona, nos presentamos, resumimos nuestro pasado, pues también los museos deberían comenzar contando eso a sus visitantes. Por supuesto que lo hacen muy a menudo en su Página Web. ¿Pero, cuántos leemos esa presentación en Internet? Casi siempre nos fijamos en los horarios de apertura, en si es gratis o cuanto hay que pagar, pero la gente los visita sin una noción clara, no digamos en los de arte contemporáneo que tienen una nomenclatura inextricable, pues abundan los acrónimos. Entonces el público puede entrar ahí sin tener ni idea qué es lo que le espera. Bueno, pues sería importante que estos museos, que son tan complejos –incluso por el tipo de arte que tienen– se definan, cuenten su historia, hagan una pequeña presentación incluso no solamente en una sala introductoria, sino que ese metadiscurso, ese hablar de su propia labor curatorial se extienda por doquier. Porque ese metadiscurso hace que el patrimonio de un museo no sean solo sus contenidos –obras de arte, ya que hablamos de museos de arte contemporáneo– pues el legado que un museo está preservando y transmitiendo a la posteridad también son los discursos museográficos. Yo no sé cuán histórico es el Museo Mar, pero hay museos de arte contemporáneo, que ya tienen tanta historia que algunas de las vitrinas o montajes museográficos, algunas idiosincásicas maneras de presentar, merece la pena que se conserven. Podrán estar desfasadas o no, pero son parte ya de una historia patrimonial que merece la pena mostrar al público, dándoles a entender que antes explicamos las cosas así porque en otra época esto se veía de otra manera, ahora lo contamos

de otra forma diferente porque pensamos que es mejor, pero de esta forma se les hace conscientes de la relativización de nuestro discurso. Que quizá en el futuro el discurso cambie, pero ese discurso museográfico, esas maneras de presentar la colección, o qué es lo que se presentaba y lo que no se presentaba antes, frente a qué es lo que presentamos ahora, llamando la atención sobre esas diferencias pues eso es también museografía crítica: Hacer conscientes a los visitantes de cuánto va cambiando el discurso y que podrá haber otro en el futuro que todo es relativo.

M: Es muy interesante, muy interesante. Más desde el programa que estoy yo, de investigación narrativa.

P: Sí, sí que lo es.

M: Es como si el museo narra su propia biografía, dejando atrás ese modelo decimonónico para construirse desde sus propios relatos, exponiendo no solo sus logros, sino también sus debilidades, ambiciones y contradicciones.

P: Pues posiblemente, no conozco casos en Argentina. En España, podría poner el caso del Museo del Prado, antes la pieza estrella era el cuadro de la *Rendición de Breda* de Velázquez, pero desde hace ya tiempo son las *Meninas*, así que mostrar al público que ahora va a adorar las *Meninas* que, en la misma sala, hace no tantos años, ese puesto de honor lo ocupaba otro cuadro, es hacerles reflexionar sobre cómo ahora valoramos más el arte que habla de sí mismo, el metadiscurso de un artista que se representa en ese ambiente donde hay un reflejo y además un contrareflejo. Entonces eso lo preferimos al discurso triunfalista de las victorias de un imperio que en realidad estaba ya en decadencia y que había ganado en Flandes la ciudad de Breda. ¿no? Eso, ahora ya no nos dice tanto como en otro tiempo, pero hacer consciente al público con una foto antigua de la sala... Esto lo he visto en México, que mostraban imágenes del Museo Nacional de Antropología en otras épocas y en la actual, para hacer consciente a los visitantes de cómo ha ido cambiando también el discurso hegemónico, porque también ha cambiado en la antropología americana. También, lo he visto sobre todo en Colombia. A mí me dejó fascinado el Museo Nacional en Bogotá, especialmente la que llaman la "sala de banderas", que es el salón principal del museo, donde muestran lo que consideran lo mejor, en especial para los que tienen mucha prisa, pues así no dejan de ver eso y lo demás ya es optativo... Pues a la entrada de la sala ponen fotos antiguas, para que veamos cómo durante diferentes épocas ha ido cambiando lo que se consideraba más importante de su colección.

¿No se debería hacer esto también en los museos de arte contemporáneo, para ver cómo el canon ha ido variando a lo largo del tiempo y cómo lo que el museo mostraba ha ido variando en su historia? Ese metadiscurso implica no solamente mirar y hablar de las obras de arte sino también a nuestra propia reflexión museística como parte del sistema artístico. Y como digo, en España apenas hacemos reflexionar

al público que visita un museo sobre su pasado, presente y futuro, sobre cómo ha trabajado anteriormente y de qué manera ello inspira su porvenir; pero confío que poco a poco lo vayamos haciendo también.

M: Para finalizar, me gustaría saber qué cree que el museo debería seguir haciendo y qué cosas debería desaprender.

P: Bueno lo más necesario, hablando de los museos que nos ocupan, que son los de arte contemporáneo, diría que menos elitismo y menos engreimiento y más mediación con el gran público. Esto ya lo hacen, pero lo hacen a través de programas educativos, con determinadas instancias escolares o asociaciones de amas de casa o lo que sea, pero no en todas las acciones y con todos los públicos. Aparte esas salvedades, en general siguen pecando de esnobismo, a diferencia de los museos de ciencia que desde siempre nos llevan a años luz de ventaja en su vocación social. Hace mucho que se preocupan de que si vamos a un museo de ciencias los neófitos, quienes no estamos puestos en esas cuestiones, pues no salgamos sin haber entendido nada y con una sensación de alienación cultural. En cambio, los museos de arte contemporáneo trabajan mucho para los ya iniciados, para expertos; por supuesto que no todos son tan elitistas, pero en general convendría que trabajasen más su función educomunicativa. En el mundo académico utilizamos terminología que es una jerga de la que no se debería abusar en el discurso del museo, ni dar por hecho conocimientos artísticos que el público en general no tiene por qué saber.

M: Por mi parte, no tendría más preguntas. Pero si usted quisiera compartir alguna reflexión que no haya sido mencionada en esta entrevista y que considere importante dejar registrada.

P: Pues la verdad es que no se me ocurre nada más, porque han sido tantas y tan interesantes las preguntas... Al final he hablado tanto que me he quedado vacío. Pero si se me ocurre alguna otra cosa, ya me pondré en contacto para apostillar.

M: Claro, lo mismo digo yo. Si hay algo que quedó pendiente o que se me haya pasado, lo volvemos a conversar.

P: Estupendo.

M: Por mi parte, volver a agradecerle por esta entrevista ya que usted es un referente de la museología crítica en Hispanoamérica. Y además ha dejado unos tópicos muy interesantes, que hicieron muy rica esta entrevista. Muchas gracias.

P: Ánimo con la tesis. Un saludo.

Notas

¹ Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, donde se formó y desde donde impulsa investigaciones sobre museología, arte público y su relación con el territorio.

Presidente de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte y director honorífico de su revista trimestral (www.aacadigital.com), miembro de la Junta Directiva de la Asociación Española de Críticos de Arte y del Comité Administrativo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Se doctoró en la University of Leicester y realizó estancias académicas en instituciones internacionales como la École du Louvre y la Università Internazionale dell'Arte de Florencia. Dirige proyectos vinculados al arte y el desarrollo territorial en ámbitos como el Campus Iberus y la alianza UNITA. Es autor de numerosas publicaciones de referencia en museología, varias de ellas traducidas a distintos idiomas, y ha formado parte del consejo editorial del Dictionnaire de Muséologie (ICOM, 2022).

² Universidad Nacional de Rosario- Doctorado en Educación. Programa Específico de Formación en Investigación Narrativa y Autobiográfica en Educación. Título de la tesis: *Habitar el territorio en la contemporaneidad desde la polifonía de voces en el campo museístico. Un enfoque interpretativo biográfico narrativo en el Museo de Arte Contemporáneo (Museo Mar) de la ciudad de Mar del Plata*. Doctoranda Mag Ristol Marcela. Director: Dr. Luis Porta.