

# El espacio museal como agente de cambio social y desarrollo

ALEJANDRO SABIDO SÁNCHEZ JUÁREZ\*

A

## MODO DE INTRODUCCIÓN

Para poder delimitar este trabajo nos concentraremos en los museos de titularidad estatal. Dejamos de lado los proyectos futuros y abundamos en los que operan actualmente ya que, por un lado, son el campo en el que hay mayor experiencia, y por otro, donde se hace presente con mayor fuerza la necesidad de cuestionar su función como agentes de cambio social y desarrollo.

## MUSEOS COMO AGENTES DE CAMBIO SOCIAL Y DESARROLLO

Hablar de museos públicos sugiere una dimensión social debido a que, en términos generales, nos enfrentamos a una entidad a partir de la cual se establece una relación entre la sociedad y una determinada acumulación de capital cultural –en este caso, estatal–. Estamos, por tanto, ante una instancia que desarrolla una serie de acciones: un agente.<sup>1</sup>

Siguiendo con el tema que nos ocupa, para analizar el impacto de este agente en el cambio social y el desarrollo, será necesario establecer cuál es la naturaleza de tales acciones y cómo se articula la relación entre el Estado y la sociedad.

Cuando recurrimos a la museología contemporánea encontramos un cierto consenso respecto a las acciones que engloban toda actividad museal: conservar, investigar y difundir.<sup>2</sup> Dependiendo de la escuela museológica a la que acudamos veremos que el centro de estas acciones está ubicado en el patrimonio o el público. Para atender de una forma más general esta estructuración, podríamos resumirla en una simple construcción gramatical: el museo es el sujeto, las acciones son el verbo, el capital cultural es el objeto directo y el o los públicos, el objeto indirecto, esto es, para quien se realizan las acciones.

Lo anterior sólo a fin de recordar, una vez más, que la noción de museo como repositorio, un lugar cuya tarea se restringe a la colección y exhibición de bienes culturales, al menos en términos teóricos, no tiene más cabida dentro de la museología contemporánea. Tomando como punto de partida la última definición que da el ICOM, el museo tiene siempre una acción transitiva: funciones concretas realizadas en torno al patrimonio y dirigidas a la sociedad.

Aspecto de *Egipto eterno*,  
exposición temporal en el  
Museo Nacional de las Culturas (MNC)





Sala Oceanía del MNC

Ahora coloquemos este esquema teórico sobre los museos reales —esos que experimentan cambios constantes, cuyo presupuesto es raquítico en muchas ocasiones, que tienen poco personal frecuentemente nada especializado, que están sujetos a regulaciones institucionales— y preguntémosnos cómo pueden llevar a cabo el papel de agentes de cambio.

Los museos surgieron como una institución del periodo moderno, como un instrumento que permitiría socializar la acumulación de bienes culturales (los excedentes de producción o distribución, así como los llamados tesoros) por parte de quien detentaba un determinado poder social, ya fuera el monarca, la burguesía o, más tarde, el gobierno nacional.

Con este dispositivo se establecieron formas de conservar, exponer e investigar, paralelamente al desarrollo de conocimientos teóricos y tecnologías enfocadas a la relación que habría de tener la sociedad con un patrimonio cultural determinado: desde las cédulas y el discriminatorio horizonte a 1.55 metros, hasta los capelos, las cámaras de seguridad, los boletos de acceso y el clima controlado. Recorridos dirigidos, áreas restringidas o silencio en salas como elementos que perfilan la relación entre el patrimonio cultural de una entidad y los públicos.<sup>3</sup>

Al mirar al museo desde dicha perspectiva encontramos una clara disparidad que implica que tales acciones, si bien han sido realizadas en beneficio de un supuesto público, ejerzan en mayor o menor medida una actitud pasiva o una posición receptiva por parte de los visitantes. Estrategias que establecen una relación de fuerzas y que responden a una forma de estructurar la

acción del Estado a partir de instituciones que guardan un nexo dispar con las necesidades de una sociedad: es el museo como dispositivo disciplinario, en el sentido al que recurre Foucault.<sup>4</sup>

Si es a partir del mismo dispositivo como se articula esta relación, como se manifiesta esta agencia, entonces implica una clara separación entre quien toma las decisiones o define las estructuras que guían las acciones y los distintos públicos. Podríamos decir que en el museo se establece una suerte de contrato en el que los expertos deciden y aplican lo que consideran mejor para esa entidad, un tanto amorfa, a la que se refieren como público: el otro pasivo que recibe las iniciativas que aquéllos consideran apropiadas. Ante esto, el cambio y el desarrollo parecen perder algo de su brillo inicial.

## REVISANDO

### LA "NUEVA MUSEOLOGÍA"

En la publicación *ICOM News* de 2008,<sup>5</sup> dedicada al museo como agente de cambio social y desarrollo, encontramos un texto de Hugues de Varine que nos remite al movimiento que conocemos como “nueva museología”, trabajo de una generación dedicado a impulsar una renovación en el interior de los museos en pos del cambio de sus esquemas.

La propuesta era salir del ámbito de los espacios museales para posicionar el proyecto dentro de una vocación social en el contexto sociopolítico del 68 francés, del Chile durante el gobierno de Salvador Allende o el movimiento estudiantil mexicano; desplazamiento que exigía una mayor participación social en las decisiones del Estado, mecanismos más democráticos y una representatividad real por parte de las instituciones.

Visto a la luz de estos movimientos, el reclamo de la “nueva museología” implicaba no sólo una transformación en el quehacer museal sino un nuevo enfoque en la relación que la institución establecía con la sociedad. “Ubicar al público dentro de su mundo para que tome conciencia de su problemática como hombre individuo y como hombre social.”<sup>6</sup> Una lógica que buscaba transformar el accionar del dispositivo y proporcionar elementos que permitían la construcción de un nuevo paradigma: la inversión en los procesos que colocaba a la sociedad en el centro del trabajo museal y al patrimonio en función de una comunidad.

A este movimiento que inició con el modelo de un museo relacionado con su medio ambiente y que perseguía el desarrollo comunitario —el llamado “ecomuseo” de 1971— le seguirían trabajos por todo el mundo gracias, entre otros eventos, a la mesa redonda de Santiago de Chile en 1972 y a las reuniones en Quebec y Morelos en



Entrada a la muestra *Materia y sentido*. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz, en el Museo Nacional de Arte (MUNAL)

Los museos surgieron como una institución del periodo moderno, como un instrumento que permitiría socializar la acumulación de bienes culturales (los excedentes de producción o distribución, así como los llamados tesoros) por parte de quien detentaba un determinado poder social, ya fuera el monarca, la burguesía o, más tarde, el gobierno nacional.

1984: los museos vecinal, escolar, comunitario, productivo, la casa del museo, el ecomuseo. En todos los casos hablamos de espacios creados *ex profeso* que, con mayor o menor habilidad, intentaban atender las necesidades sociales y la vinculación con una comunidad y su medio ambiente.

Dentro de esta museología se encuentran tres conceptos básicos: territorio, patrimonio y comunidad, ideas que han tomado dimensiones sociales y políticas distintas con las transformaciones propias de nuestra época.<sup>7</sup>

### TERRITORIO

Si en el 68 ya se prefiguraba un cambio con respecto a las relaciones de la sociedad frente al Estado-Nación, las modificaciones al contexto que introdujo la globalización influirían en la forma de mirar los ámbitos local, nacional o internacional, así como en la necesidad de ubicar o generar señales de identidad dentro de la cartografía simbólica.

Con los acelerados intercambios culturales y económicos, la mediatización y lo que Fredric Jameson denomina la lógica cultural del capitalismo tardío, el territorio se tornó algo mucho más complejo y, si se mira a detalle, confuso.<sup>8</sup> Esto ha intensificado la necesidad de anclajes y diferenciaciones frente a la producción industrial que, al parecer, se realiza en todas partes y en ninguna. Con las maquiladoras y las sedes industriales en constante reacomodo, es difícil otorgar nacionalidad a productos industrializados, a la vez que es frecuente hablar de un diseño “regional” impulsado cada vez más por lo que se conoce como el paradigma emergente de las industrias creativas.<sup>9</sup>

## ■ DISCURSOS

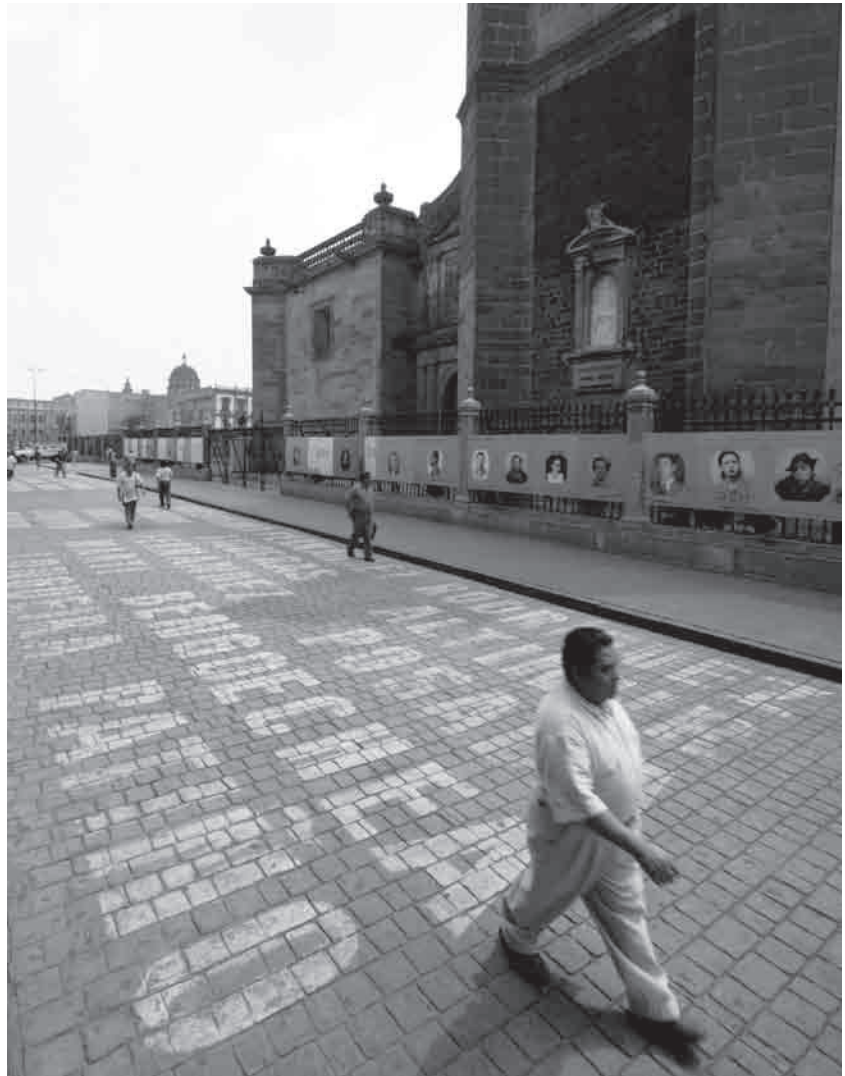
Los intercambios también implican una mirada hacia lo local con un espíritu de especificidad a veces reduccionista (de Zacatlán de las Manzanas, el pan; de Río Bec, los sombreros de jipijapa; de Ciudad Cuauhtémoc, el queso menonita) cuando las condiciones sociales de las comunidades experimentan transformaciones cada vez más diversas.

Para acudir al arte que se ha realizado a partir de los años 60 como una cita de Carl Andre en una entrevista radiofónica realizada en 1970, en la que propone un cambio de enfoque en la escultura tomando como ejemplo la Estatua de la Libertad: “Hubo un momento en el que la gente se interesaba por el recubrimiento de bronce de la estatua, realizado en el estudio [de Bartholdi]. Y luego llegó un momento en el que los artistas se interesaron en la estructura de hierro interna de Eiffel, la que sostiene a la estatua. Ahora los artistas están interesados en la isla de Bedloe [el lugar de la estatua]”.<sup>10</sup>

A lo largo de los años hemos visto el surgimiento de un arte que llamamos para sitio y que se ha transformado más bien en un arte para contexto específico, donde la historia, los movimientos sociales, las tensiones, tradiciones y los procesos ocurridos son elementos a partir de los que se crea una determinada operación artística. Territorio natural y social que ahora es visto desde el desarrollo sostenible de una identidad móvil y, al tiempo, problemática, pero que a la vez es indispensable para constituir lo que hoy día definimos como contexto.

### PATRIMONIO

Si consideramos patrimonio cultural tanto a los bienes materiales como a una serie de tradiciones o procesos inmateriales a los que alguien asigna un determinado valor, el origen de este



campo estará siempre en el proceso por el que alguien valora algo y propone hacerlo patrimonio cultural de un núcleo social. Esto implica siempre un ejercicio de poder, una acción en la que una entidad separa algo de su realidad concreta para situarlo dentro del contexto de lo cultural.

Aquí es cuando surgen las preguntas: ¿patrimonio de quién? ¿Qué se entiende por valor? ¿Cuál es el impacto de determinar que algo está dentro de cierto campo cultural (más aún cuando la sociedad experimenta desplazamientos y los valores, o al menos el uso y reconocimiento que de éstos se hace, son cambiantes)? Proteger una producción artesanal con criterios eminentemente culturales muchas veces implica pasar por alto que esa producción se halla, en primer término, dentro de unas coordenadas económicas determinadas, y que cuando se le separa de esa dimensión pierde en gran parte su sentido.

El patrimonio inmaterial o intangible se realiza en acto, por lo que su conservación conduce a preservar las condiciones gracias a las cuales se desarrolla y a saber actualizarse cuando esas mismas condiciones están en cambio continuo.

Por otra parte, muchas veces asistimos a una asignación de valor que no es aquella que tenía el bien cultural para su propietario original –ya sea el arte realizado con una vocación efímera o el objeto de culto de una comunidad que ahora tiene que pagar entrada a un museo para verlo en una vitrina y con un nombre que no es con el que se le había conocido durante generaciones.



## COMUNIDAD

Dotar a algo con la categoría patrimonio implica hacerlo colectivo, por lo general pasando por alto las diferencias y conflictos que las comunidades presentan. Actualmente, la estructuración de diferentes grupos en una comunidad y la permeabilidad de estos nodos de reconocimiento mutuo son características de nuestras sociedades; uno puede provenir de un determinado territorio y tener, al mismo tiempo, aficiones y costumbres diferentes, ubicarse en el sector productivo y desempeñar a la par actividades en otros sectores.

En cierto sentido, todos somos parte de distintas comunidades en forma simultánea, cada una con una lógica discursiva propia que utilizamos a conveniencia. Esto dificulta mucho más la estructuración de una comunidad utópica, ya que los elementos que nos hacen comunes pueden ser lo mismo una afición musical que el territorio en el que nos movemos o el reconocimiento de determinados valores.<sup>11</sup>

Pensar en una comunidad es pensar en una esfera en la que confluyen y se encuentran múltiples intereses, todos bajo el signo de la diferencia. Si pasamos esto por alto podemos caer en el error de enfrentar a aquélla como algo dado, pasivo y estable.

Los cambios en estos conceptos van de la mano con los desplazamientos del entorno general de la sociedad, que se ve sobrecargada por información de la que difícilmente sabe a ciencia cierta el origen, y por las condiciones de una vida en la que el ocio se ha convertido en el terreno ideal para las industrias culturales, modificando el tiempo de

Página anterior, intervención del espacio público a las afueras del Centro Cultural de España (cce) para la exposición *Literaturas del exilio*; fotografía: Fernando Villadelángel. Arriba, sala interactiva en el Munal

esparcimiento en espacio de consumo. Las tres categorías propuestas por la “nueva museología” continúan con gran vigencia, pero es necesario actualizar dichas concepciones para enfrentar la relación entre el museo y la sociedad contemporánea.

## EL MUSEO Y EL ESPACIO PÚBLICO

Para analizar las posibilidades de una museología con vocación social en el entorno contemporáneo proponemos incorporar la noción de espacio público planteada por Jürgen Habermas —y que bien podría ubicarse en el cruce de las categorías sustentadas por la “nue-



Propuestas gráficas en distintos soportes: arriba, *Literaturas del exilio...*; fotografía de Fernando Villadelángel. Izquierda y derecha, *Materia y sentido...* en el Munal

va museología”: ese ámbito de la vida social en el que se expresan las opiniones de los individuos. En dicho ámbito el individuo tiene la posibilidad de dar a conocer los juicios que, por lo general, permanecen privados. Es allí donde se puede dar el contrapeso al poder mediante la opinión pública, lo que establece uno de los mecanismos democráticos por excelencia: la oportunidad de expresar, criticar y analizar la acción del otro, en este caso, del Estado.<sup>12</sup>

Esta acción, la capacidad de posicionarse y expresarse ante los demás, es una de las manifestaciones clave de toda acción política —entendida tal como la define Hannah Arendt: la acción humana, o más propiamente, el espacio en que se desarrolla la acción de los hombres.<sup>13</sup>

El problema es que para dedicarse a la vida política se necesita tiempo; o bien, tener la vida solucionada, ser un profesional en ese campo o no tener nada que perder. En los casos intermedios hay poco lugar para la política y la participación. En las sociedades actuales, dominadas por las horas laborales y el ocio mediatizado entregado al consumo, el espacio y el tiempo para incidir en la vida política, esto es, la participación social en asuntos de nuestro interés, se ven relegados por necesidades inmediatas.

El museo de titularidad estatal es, a fin de cuentas, una institución pública cuyos objetivos están orientados a la sociedad. Pero son pocos los canales y los espacios donde el público tiene la oportunidad de incidir en la acción del museo, como no sean los estudios de público o algunos casos excepcionales de participación directa que en su mayoría están reservados a los patrocinios o al trabajo entre los especialistas.

Si la museología, como disciplina científica, estudia y propone los espacios de acción para el museo, es decir, el ámbito de las potencias, queda claro que una de sus tareas fundamentales en los parámetros de lo contemporáneo es la relativa a los espacios para la interlocución, mediación y participación social: facilitar los encuentros e intercambios a partir de aquello que le es propio a un museo.

Desde la lógica de trabajo de una institución compleja —ubicada en un contexto específico, ante la acción de grupos sociales diferenciados y a partir de valores culturales en revisión constante— la estrategia central ha de impulsar esta esfera de intercam-



Dos espacios en el Munal:  
izquierda, sala de la colección  
permanente; derecha, módulo  
*bluetooth* de *Materia y sentido...*



Las tres categorías propuestas por la “nueva museología” continúan con gran vigencia, pero es necesario actualizar dichas concepciones para enfrentar la relación entre el museo y la sociedad contemporánea

bio en el cruce de los múltiples intereses y necesidades de las comunidades incidentes, según las tareas fundamentales de todo museo –conservar, investigar y difundir–, pero ahora volcadas hacia un entorno vivo, problemático y altamente diverso.

A la luz de los reclamos propios de los años 60 es necesario plantear cómo se establece la relación entre el contexto y las potencias del museo, así como examinar de qué modo conviven los múltiples agentes que concurren en la esfera de acción museal, ya que, señala Hannah Arendt, “toda nueva acción y todo nuevo comienzo caen en una trama ya existente donde, sin embargo, empieza un nuevo proceso que afectará a muchos, incluso más allá de aquellos con los que el agente entra en contacto directo”.<sup>14</sup>

Para delinear las coordenadas de esta esfera es necesario determinar quiénes accionarían o accionan en un museo y cómo se establecen los flujos de intercambio entre ellos.<sup>15</sup> Tradicionalmente hablamos del ámbito de los especialistas: curadores, conservadores, directores, administradores, profesionales de la comunicación educativa, etcétera, y al parecer gran parte de las acciones que ocurren en un museo están destinadas a nuestros pares, esto es, a los especialistas y no a los públicos que se encuentran privados de sitios para la acción.

Podemos ubicar en distintos niveles a los actores que el museo reúne, los productores o generadores culturales, los públicos activos, los casuales y, por supuesto, los que no acuden pero que tienen algún interés en torno a él, se incluyen los que de alguna forma trabajan para el espacio museístico o que guardan

alguna relación productiva, como los proveedores o prestadores de servicios.

Para articular estas acciones a partir de los intereses de los diversos agentes proponemos acudir al esquema de subsidiariedad, en el que la institución no interfiere en el ámbito de competencia de los otros sino que les ayuda a conseguir sus objetivos y coordinar su ejercicio con los componentes restantes del tejido social.<sup>16</sup>

Esta posición subsidiaria implica no colocarse como aquel que sabe qué es lo mejor para el otro sino presentar qué se puede hacer y ofrecerlo a los diversos actores para que en la medida de sus intereses se sumen a la acción conjunta, evitando institucionalizar revoluciones o dirigir las decisiones como mero orquestador social.





Sala Corea del MNC

Para ello se propone publicitar los fundamentos de la institución y las reglas propias de su accionar –el alcance del trabajo de los especialistas, así como las intenciones en el interior de su política cultural– y proyectar los servicios y canales de acción que puede ofrecer de acuerdo a objetivos múltiples.

Abrir la acción a factores varios siempre implica un riesgo y requiere de la negociación y el establecimiento de consensos, sabiendo que el museo ha de cumplir con las tareas que le son fundamentales. Es por esta apertura que comienza una auténtica dimensión de agencia, cuando ejerce su función social en la comunidad desde un espacio para la acción de los distintos. Museo como lugar para el ejercicio conjunto, para el debate de los discursos y las agendas, para el trabajo en lo que es común –en este nivel, el museo significa o crea sentido desde su comunidad, desde aquellos que en él se reconocen como individuos y miembros de un grupo en un contexto determinado y a partir de valores e intereses comunes.<sup>17</sup>

#### MUSEOLOGÍA SOCIAL

Desde un punto de vista histórico parece que la producción se concentra, cada vez más, en los “otros”, y que gran parte de la ciudadanía se ha convertido en consumidora. La agencia cultural en el museo parte de recuperar su capacidad para la cultura en acto y no como simple espectáculo unidireccional.

Una museología social surge de asumir al museo como un lugar de interés público que requiere adaptarse a las nuevas formas de lo colectivo, al consumo que propone Michel de Certeau como una actividad creativa, un modo de estructurar nuevos contenidos mediante elementos dados;<sup>18</sup> parte de la convivencia simultánea de distintos grupos sociales y de la necesidad de dar cabida a otros tipos de producción cultural, así como a la distribución y circulación de los discursos.

De cuarenta años a la fecha muchas cosas han cambiado. Los primeros museos surgidos bajo el paradigma de la “nueva museología” se enfrentan hoy al mundo del capitalismo tardío. Si bien la expansión del campo cultural acompaña a las décadas de los 60 y 70, el avance decisivo de las industrias culturales muta la relación con la oferta y las posibilidades de acción. El reclamo por sociabilizar al patrimonio en su dimensión cultural va a la par de las transformaciones estatales y la constitución incipiente de una democracia o de modelos de participación social y accesibilidad, lo que requie-

re que el museo no sea más lugar para el discurso oficial controlado y establecido por un grupo sino que se abra al debate de las ideas y las necesidades que devienen políticas públicas.

Los mecanismos para una representación de la ciudadanía en las instituciones, así como la emergencia de la sociedad civil que desplaza a la masa, han abierto los canales para la participación social y política, la crítica y la necesidad de establecer esquemas de corresponsabilidad. El principio rector, al menos el que aquí se propone, es asentar la interlocución activa con aquellos interesados en el museo y con quienes comparten ese territorio / patrimonio / comunidad.

Si el museo ha sido puesto en entredicho –en tanto dispositivo disciplinario que ha generado una serie de tecnologías para que el visitante salga repitiendo una verdad inmutable– también da ocasión para desmontar la idea de desarrollo relacionada a la adecuación de paradigmas escritos desde otra latitud. Para el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) “el concepto de desarrollo humano está vinculado, por origen y por sus implicaciones, con la cultura”.<sup>19</sup> Es por tanto necesario construir de forma conjunta la dimensión de esa noción de cultura e incentivar la producción creativa desde la perspectiva del desarrollo entendido como la posibilidad de alcanzar el máximo de las capacidades individuales y colectivas de acuerdo con los intereses particulares y sociales.

La posibilidad de intervenir en la agenda de los museos por parte de una sociedad civil que poco a poco se ha ido constituyendo lleva a asumir a la institución pública como un espacio de servicio

y diálogo y no como un faro que busca iluminar a los descarriados. Exigir cuentas a los museos, cuestionarlos, cambia el esquema de fuerzas permitiendo dirigir las acciones hacia un bien común tan accesible en teoría como complejo en la práctica: el que permite el alejamiento respecto de las estructuras del deporte ilustrado y con rumbo a la agencia enfocada al cambio social y el desarrollo.

Abrir ese espacio de participación activa entre los especialistas y los interesados conlleva la capacidad para incidir en los discursos y la programación. ¿Es posible una agenda común entre el museo y su comunidad? El primer paso es abrirse para debatir en la realidad cotidiana y fundar canales para la crítica y la acción conjunta; es decir, impulsar otro tipo de experiencias y formas de relación con los discursos planteados desde el museo, como la construcción acompañada de conocimiento, ese aprender a aprender tan necesario en la sociedad contemporánea, o el juicio razonado de los discursos expuestos.

Pensar en una “museología social” con respecto a los museos que ya existen implica renovar la lógica de acción en espacios que fueron planteados desde estructuras sociales y concepciones y dispositivos preexistentes. Actualizar los cimientos de la “nueva museología” –territorio, comunidad y patrimonio, partiendo de su apertura y transformación en el entorno social contemporáneo– es el primer paso para la constitución de esa agencia para el cambio.

El principio de problematización y apertura de los conceptos permite que en esos intersticios se puedan ir filtrando las acciones para una “museología social” en el mundo contemporáneo ■

\* Arquitecto, CNME-INAH

## NOTAS

1 Del lat. *agens*, *-entis*, part. act. de *agere*, hacer, *Diccionario de la lengua española* (22ª edición), Madrid, RAE-Espasa Calpe, 2001.

2 Cfr. Adolfo Escudero, “Los museos del INAH en el año 2000”, en *Dimensión antropológica*, México, INAH, septiembre de 2008, [www.dimensionantropologica.inah.gob.mx](http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx); Peter an Mensch, “*Museology and management: enemies or friends?*”, en *Museum Management in the 21st Century*, Tokio, Museum. Management Academy, 2004; François Mairesse, “¿Ha terminado la historia de la museología?”, en *Museología e historia*, Munich, ICOM, 2006.

3 “Lamaré literalmente dispositivo a cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”, Giorgio Agamben, en *¿Qué es un dispositivo?*, Roma, Edizioni Nottetempo, 2006.

4 Cfr. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1975.

5 Hugues de Varine, “*The Museum as a Social Agent of Development*”, en *ICOM News*, núm. 1, París, ICOM, 2008.

6 Resoluciones de la mesa redonda “La importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo”, celebrada en Santiago de Chile el 31 de mayo de 1972.

7 Cfr. Georgina de Carli, “Vigencia de la nueva museología en América Latina: conceptos y

modelos”, en *Revista ABRA*, San José, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Costa Rica, 2003.

8 Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

9 John Howkins, *The Creative Economy*, London, Penguin, 2001.

10 Hal Foster, “*Why all the hoopla?*”, en *London Review of Books*, vol. 23, agosto de 2001.

11 Cfr. Elizabeth Deeds Ermarth, “La noción de ‘condición discursiva’”, en *Beyond History, Rethinking History*, Londres, Routledge, 2007.

12 Cfr. Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

13 “Dondequiera que los hombres coincidan se abre paso entre ellos un mundo, y es en este «espacio entre» [Zwischen-Raum] donde tienen lugar todos los asuntos humanos”, Hannah Arendt, en *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós, 1995.

14 *De la historia a la acción*, México, Paidós, 2005.

15 M. Trimarchi, “El análisis, principal-agente”, en R. Towse, *Manual de economía de la cultura*, Madrid, Fundación Autor, 2005.

16 A. El principio de subsidiariedad tiene como función general garantizar un grado de independencia a una autoridad inferior con respecto a una instancia superior, un poder local o uno central. Se trata, por lo consiguiente, de un reparto de las competencias entre varios niveles

de poder, principio que constituye la base institucional de los estados federales. B. Aplicado en el marco de la comunidad, el principio de subsidiariedad implica que los estados miembros conserven las competencias que están en condiciones de gestionar más eficazmente por sí mismos; a la comunidad corresponden los poderes que aquellos no pueden ejercer de manera satisfactoria. (Fichas técnicas del Parlamento Europeo consultadas en abril de 2008: [http://www.europarl.europa.eu/factsheets/1\\_2\\_2\\_es.htm](http://www.europarl.europa.eu/factsheets/1_2_2_es.htm)).

17 “La acción muda no existe, o si existe, es irrelevante: sin palabra, la acción pierde al actor y el agente de los actos sólo es posible en la medida en que es, al mismo tiempo, quien dice las palabras, quien se identifica como el actor y anuncia lo que está haciendo, lo que ha hecho o lo que trata de hacer”, Hannah Arendt, en *De la historia a la acción*, México, Paidós, 2005.

18 “Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la ‘vigilancia’, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos (también ‘minúsculos’ y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos”, Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano* (vol. 1), México, Universidad Iberoamericana, 1996-1999.

19 *Informe sobre desarrollo humano del PNUD*, Madrid, Mundi-Prensa Libros, 2004.



Sala de la colección permanente del Munal



*La muerte de Atanasio Girardot en Bárbula*, Cristóbal Rojas, 1883, óleo sobre tela, 280 x 210 cm., colección Museo Bolivariano