

Perspectivas cualitativas para la construcción de valor público en museos y centros de arte contemporáneo

Qualitative perspectives on constructing public value in museums and contemporary art centers

Valentina Paz Muñoz Díaz¹  | Teresa Vicente Rabanaque¹ 

¹Universitat de València. València, Comunitat Valenciana, Espanha

Resumen: El concepto de valor público se entiende como un fin para conceder la importancia de la incorporación de la participación de la sociedad civil, tanto en el diseño, como en la ejecución de políticas públicas, adoptando una perspectiva de gobernanza comunitaria. Este concepto se ha debatido en el ámbito museológico durante las últimas décadas; sin embargo, hasta el momento no ha contemplado una distinción referida a los museos y sus diferentes tipologías, característica que lo define en gran medida. En un contexto de crecimiento exponencial en la cantidad de recintos de Museos y Centros de Arte Contemporáneo a nivel internacional, nuestro objetivo principal es revisar e identificar aquellos elementos que permitan el análisis y tratamiento del valor público en estos espacios. Este artículo expone los resultados de una exhaustiva revisión teórica de la literatura científica que aborda el análisis de valor público, articulados en la museología crítica, distintos enfoques de participación y mediación cultural, y el arte socialmente colaborativo, como base para emprender un estudio cualitativo y comparativo posterior. Las conclusiones apuntan a una distancia significativa entre las lógicas de participación cultural y las estrategias de co-creación, y a la necesidad de implementar parámetros cualitativos complementarios a las mediciones cuantitativas.

Palabras clave: Museos. Arte contemporáneo. Valor cultural. Valor público. Política pública cultural. Museología.

Abstract: The concept of public value is understood to be one way to grant importance to incorporating public participation in the design as well as execution of public policies, from a community governance perspective. While this concept has been debated in the museum field over recent decades, so far no distinction has been established between different types of museums (which often define them to a great extent). As museums and contemporary art centers grow exponentially at the international level, elements must be identified that permit us to analyze and address public value in these spaces. This theoretical and qualitative review examined the literature on analyzing public value with links to critical museology, different approaches to participation and cultural mediation, and socially collaborative art; the findings indicate a significant distance between the different logics behind cultural participation and co-creation strategies, and the need for qualitative as well as quantitative assessment parameters.

Keywords: Museums. Contemporary art. Cultural value. Public value. Cultural policy. Museology.

Muñoz Díaz, V. P., & Vicente Rabanaque, T. (2023). Perspectivas cualitativas para la construcción de valor público en museos y centros de arte contemporáneo. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 18(1), e20220060. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2022-0060

Autora para correspondência: Valentina Paz Muñoz Díaz. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Sociología y Antropología Social. Universitat de València. Av. Tarongers 4-B. 46021 València (valentina.pmd@gmail.com).

Recebido em 24/08/2022

Aprovado em 10/11/2022

Responsabilidade editorial: Marília Xavier Cury



INTRODUCCIÓN: EL CONCEPTO DE VALOR PÚBLICO COMO BALUARTE DE LA GOBERNANZA Y LA CULTURA

Moore (1998) introdujo el concepto de valor público refiriéndose a que los recursos públicos creados a través de servicios, leyes y acciones deben generar un valor que va más allá del enfoque basado en el impacto monetario, por lo que se hace necesario incluir beneficios sociales percibidos por la ciudadanía. Por ende, plantea que la existencia de valor público en las instituciones requiere que los y las diseñadoras de políticas de espacios e instituciones públicas escuchen atentamente a las partes interesadas, participen en conversaciones creativas y aprovechen dicha experiencia local como guía fundamental en el desarrollo de las políticas.

De esta manera, las recientes discusiones sobre el valor público en gestión pública han enfatizado que el interés por lograr y documentar el valor público está dado por (1) defender los valores sociales de las instituciones públicas a través de la prestación de servicios y (2) garantizar financiamiento y sostenibilidad en el tiempo, demostrando el mantenimiento de la confianza y legitimidad de la institución pública (Dierking, 2015; Mintrom & Luetjens, 2017). Asimismo, se plantea que el valor público se crea a través de la interacción de las instituciones del sector público que brindan servicios que son valorados por la sociedad. Por lo que, a menudo, este se define y analiza por la percepción de los políticos o gerentes, quienes son los que finalmente tienen más peso en decidir qué podría ser valioso para la sociedad implicada en el servicio en cuestión (Benington, 2011). Esta perspectiva puede dar lugar al desarrollo de iniciativas que la institución cree que la comunidad precisa, pero que en la práctica pueden llegar a ser irrelevantes o desconectadas con sus necesidades y expectativas (Dierking, 2015).

En particular, la pregunta por el valor o beneficio de la cultura y las artes ha tratado de ser respondida desde distintos enfoques y disciplinas en el transcurso de las últimas décadas. Se ha planteado como una labor compleja,

ya que su utilidad no puede expresarse adecuadamente en términos estadísticos, por lo que se requiere de una perspectiva basada en el valor (o valorativa), que incluya una dimensión subjetiva (Belfiore, 2020; Dierking, 2015; Holden, 2004; Scott, 2010). Sin embargo, por un lado, las reformas gubernamentales modernizadoras que dominaron a los países dentro de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) a fines de la década de 1970 hicieron emerger un modelo gerencial que puso el énfasis en la rendición de cuentas basadas en resultados. Este hecho llevó a que la evidencia de la rentabilidad económica y social de la inversión pública estuviera dada por el cumplimiento de metas asociadas a indicadores principalmente cuantitativos, como resultado de estadísticas de acceso; por ejemplo, el número de visitantes (Scott, 2010).

Por otro lado, muchas instituciones culturales se han centrado en medir las 'externalidades' positivas, derivadas de su capacidad de contribuir al desarrollo de otras políticas públicas sectoriales, pertenecientes a áreas distintas a la cultural (educación, medioambiente, seguridad, urbanismo) (Crossick & Kaszynska, 2016). Estos enfoques han recibido el nombre de 'instrumentalización de la política cultural'. Su característica fundamental es que busca legitimar la existencia de las inversiones en el sector, proponiendo que sus efectos contribuyan a la consecución de objetivos no culturales, que serían más prioritarios para las agendas públicas que lo puramente cultural (Belfiore, 2012, 2015; Rius-Ulldemolins, 2014; Crossick & Kaszynska, 2016; Hadley & Gray, 2017). Desde este prisma, se considera la cultura como un medio y no un fin en sí mismo, tal como ya había sido planteado veinte años antes por Vestheim (1994). Esta mirada ha generado expectativas y presiones desmesuradas en los agentes e instituciones culturales, quienes en lugar de debatir sobre qué, por qué y cómo hacer su tarea, se han tenido que centrar en demostrar de qué manera contribuyen a resolver problemáticas instaladas en agendas políticas más amplias que la cultural (Barbieri et al., 2011).



En esta línea, Belfiore (2015) lleva el concepto de valor público en cultura a un debate más amplio, que refiere a una revisión en sus múltiples facetas, con objeto de no reducirlo a la primacía del discurso de la economía creativa, ni de la política instrumental (Belfiore, 2012, 2015). Este análisis defiende la cultura como un bien público que aporta beneficios a la ciudadanía, y deja de lado el impacto económico, sus externalidades o capacidades instrumentales. Por ello, sugiere la necesidad de identificar y analizar elementos afectivos e intangibles de la experiencia cultural. En consecuencia, apuesta por establecer mecanismos de valoración de la cultura por sí misma, considerando factores vinculados con la experiencia subjetiva, y desafiando a los responsables de la administración pública a establecer un nuevo marco de relación entre financiadores, profesionales y públicos (Holden, 2004).

Por lo anterior, la temática de la construcción del valor cultural público abre debates que se vinculan con los problemas de equidad en las políticas culturales: persevera la problemática de que solo una minoría se dedica a prácticas culturales que están siendo subsidiadas por toda la población (Miles & Gibson, 2016), donde se mantiene la antigua y marcada correlación entre las prácticas de consumo y participación cultural, con el nivel socioeconómico y el capital cultural (Ariño, 2010; Gayo, 2011; Peters, 2018).

A partir de estas consideraciones, este artículo revisa, desde un posicionamiento holístico y crítico, diferentes corrientes y aportaciones teóricas convergentes en la actualidad desde la articulación de los distintos discursos enunciados –en ocasiones complementarios y, en otras, contradictorios– en relación con nuestro tema de estudio. En estas páginas se destaca la importancia de situarse

desde el paradigma de la naturaleza relacional del valor público cultural, en base a dos premisas. La primera implicaría el reconocimiento de que el valor público opera como un poder simbólico en un escenario de luchas de poder, y significa, por lo tanto, un sitio de desigualdad. La cultura, entonces, sería inherente a una consideración política y diferencial. La segunda deriva de la anterior, y supone admitir que la etiqueta de valor cultural es una construcción sociocultural que no es fácilmente identificable ni monolítica; y, por lo tanto, requiere de un constante cuestionamiento y evaluación:

Concentrarse en la igualdad, la justicia social, la inclusión, la diversidad y el acceso justo a los medios de producción cultural, pero yendo más allá de lo superficial de un ejercicio de matriz de chequeo (*Tick-boxing*). El objetivo debe ser encontrar formas de empoderar y apoyar a las comunidades que no disfrutan del privilegio de un arsenal de capital cultural, social y educativo sólido, para elaborar sus propias representaciones de sí mismos y articular sus propios reclamos de autoridad y valor culturales (Belfiore, 2020, p. 394, énfasis del autor)¹.

Desde este planteamiento, ciertos autores apuntan que las políticas culturales de reducción de la exclusión cultural o no consumo cultural, fueron parte de un proceso que estigmatizó y marginó a aquellas personas y lugares no asociados con la cultura establecida, caracterizándolos como: “pasivos, aislados y necesitados de (correctiva) atención”² (Miles & Gibson, 2016, p. 151). Por extensión, se hace necesario evitar el ‘modelo de déficit’ que vincula la autoridad institucional con el valor cultural, definiendo formas ‘legítimas’ de unas culturas sobre otras (Belfiore, 2020). De ahí que hoy en día se apueste por el estudio de la ‘demanda’ cultural, lo que podría aportar a la comprensión del valor, las relaciones sociales de participación y producción cultural (Miles & Gibson, 2016).

¹ “Have a focus on equality, social justice, inclusion, diversity y fair access to the means of cultural production, but go beyond a perfunctory celebration of difference that fails to lift itself above a tick-boxing exercise. The aim should be to find ways to empower y support communities that do not enjoy the privilege of an armory of solid cultural, social y educational capital, to elaborate their own representations of themselves, y to articulate their own claims to cultural authority y value”.

² “passive, isolated y in need of (remedial) attention”.

En resumen, la pregunta por el valor público en cultura ha sido un tópico de discusión durante los últimos cuarenta años, y sus problemáticas han sido vinculadas con su valor instrumental, económico y equitativo. Asimismo, según Meyrick y Barnett (2021) se pueden identificar algunas características que evidencian el cambio y las problemáticas asociadas a este concepto en la conciencia actual, pasando desde una perspectiva que mide el valor cultural como beneficios cuantitativos o cuasieconómicos, a uno capaz de capturar una rama de resultados con un enfoque pluralista.

A tenor de todo lo apuntado, este artículo tiene por objeto principal generar un análisis teórico a partir de la dialéctica de los principales discursos vertebrados en torno a la construcción del valor público en Museos y Centros de Arte Contemporáneo (MyCAC). Nos formulamos una serie de preguntas de partida: ¿Qué indicadores definen el valor público y cuáles son las herramientas más idóneas para su valoración? ¿Quién o quiénes lo determinan? ¿Qué posición ocupa dentro de este constructo la participación social y la mediación artística? ¿Puede entenderse el valor público en términos de co-creación? En estas páginas trataremos de ir resolviendo todas estas cuestiones, pero podemos avanzar una serie de hipótesis de las que partimos *a priori*. En primer lugar, consideramos que este concepto se identifica con un horizonte temporal que responde a una necesidad presente y, por tanto, de rabiosa actualidad. En segundo lugar, el mismo término de valor público adelanta la complejidad de su significado, en tanto que implica todo un mosaico de lógicas, discursos, agentes e intereses diversos, que no puede sino abordarse desde la fusión de dominios políticos, económicos, sociales y culturales. En tercer y último lugar, la falta de estudios cualitativos sobre el tema para profundizar en las necesidades, motivaciones y percepciones articuladas en torno al valor público, nos llevan a presuponer una inadecuación metodológica, pues los métodos de evaluación basados en parámetros cuantitativos, que son mayoritarios, se perciben como ineficientes para describir, comprender e interpretar las

valoraciones de índole subjetiva ligada a las variables que lo sustentan. Todo ello justifica la pertinencia de emprender este estudio, que consideramos oportuno señalar que se integra en una investigación de mayor envergadura y de corte cualitativo, diseñada en distintas fases secuenciales. La primera de ellas, que aquí se presenta, está fundamentada en una metodología historiográfica que ha requerido la localización, selección, consulta y vaciado de una ingente cantidad de fuentes secundarias (principalmente, bibliográficas) de información. A partir de las mismas se articula un análisis holístico, desde la interrelación de la polifonía de discursos y autores/as registrados en estas páginas. La exposición y comparación de percepciones y posiciones teóricas en torno al concepto de valor público nos permitirá alumbrar una serie de conclusiones que tratarán de dar respuesta a los interrogantes planteados. Pero, al mismo tiempo, constituirán la base necesaria sobre la que diseñar la siguiente fase de trabajo de campo cualitativo, en la que se trasladarán estas conclusiones teóricas al análisis aplicado de tres estudios de caso de MyCAC en la ciudad de Valencia: el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM) y el Centro del Carmen Cultura Contemporánea (CCCC). Si bien este otro análisis excede el objetivo de nuestro artículo, consideramos pertinente referirlo para entender la factibilidad de las conclusiones teóricas presentadas a un contexto específico de MyCAC, a los que se dirige la investigación.

MARCO TEÓRICO: VALOR PÚBLICO Y MUSEOS. SU INCIDENCIA EN LOS MUSEOS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

El International Council of Museums (ICOM) plantea que el compromiso de los museos debe vincularse con su potencial social y humanitario: “Crear un sentimiento de pertenencia e identidad, empatía, entendimiento y sensibilidad hacia las diferencias, fomentar la reflexión y el pensamiento crítico y crear espacios de reconciliación” (ICOM, 2018, p. 3).



En esta línea, algunos autores demuestran el interés por la 'desmitificación' de la función autorizada de museo, para representar la diversidad y su capacidad performativa, atraer nuevos públicos y alentar nuevas formas de participación cultural (Mörsch, 2015; Pinochet, 2016; Preciado, 2019). En consecuencia, se ha concedido más espacio al desarrollo del campo de la educación y articulación territorial, dando cuenta de la necesidad de encontrar alianzas sociales que hagan mantener el sentido en su contexto si el museo quiere perdurar (Barrett, 2011; Sola Pizarro, 2009; Taylor, 2020). Sumado a ello, ha existido una tendencia mundial para experimentar el poder transformador del museo, entendiéndolo no solo como un espacio de educación y encuentro social, sino también para la generación de nuevos modos de posicionamiento político. Este factor ha cambiado la idea de entender el arte y la institución, tanto por los trabajadores y trabajadoras del espacio, como por la ciudadanía en general (Barrett, 2011; Dierking, 2015; Mörsch, 2015; Pinochet, 2016; Sola Pizarro, 2009). En la misma línea, se han incorporado paradigmas de participación comunitaria como una nueva 'redefinición' de museo presente en los Estados Unidos de Norteamérica (Taylor, 2020), al tiempo que se han investigado nuevas formas de pensar lo museológico, analizando cómo los museos participan en el discurso público y evaluando su capacidad para operar como sitios de espacio público democrático (Barrett, 2011).

En concreto, la discusión sobre el valor público ha estado presente en museos y otras instituciones culturales, que se esfuerzan por lograr un impacto para y con sus comunidades, tratando de garantizar que su trabajo esté significativamente conectado con el tejido social y las necesidades de las comunidades implicadas. Dierking (2015) explora y operativiza el concepto de valor público en museos desde una perspectiva comunitaria, brindando ejemplos de resultados e indicadores que pueden ser útiles para demostrar la diferencia significativa que tal intencionalidad en los museos puede hacer en la comunidad. Su trabajo consistió en la identificación de

estrategias que otras organizaciones sin fines de lucro utilizan para implementar y evaluar el impacto comunitario. Dichos enfoques abordan tres directrices fundamentales que están superpuestas e integradas: (1) enmarcar y posicionar el trabajo de una institución dentro del tejido de la comunidad y la institución, con la aceptación de arriba hacia abajo para garantizar su centralidad en la misión y las actividades cotidianas de la organización; (2) ayudar a las instituciones a desarrollar una teoría del cambio para sus actividades que fomente un contexto de mirar hacia afuera mientras fomenta ideas innovadoras, valores, hábitos y sensibilidades dentro de la organización que permitirán que el cambio en la comunidad y la organización sea exitoso; (3) integrar evaluaciones de progreso en las actividades diarias de la organización como parte integral del proceso de planificación y desarrollo.

Sin embargo, ciertos autores afirman que la ejecución de los estudios de públicos en los museos e instituciones culturales suele estar orientada a la caracterización demográfica, motivaciones de asistencia o no asistencia, y a medir el nivel de satisfacción de éstos. De tal modo que muchas veces han estado lejos de la intención de atender a las demandas ciudadanas que apunten a enriquecer los procesos comunicativos entre la institución y sus públicos (Santos, 2000; Brouard & Méndez, 2003). Incluso, se ha considerado que estos estudios suelen brindar una información más 'anecdótica' que valiosa para la gestión de los museos. Así, se plantea que los esfuerzos por conocer al visitante deban orientarse a obtener información útil para la gestión de las instituciones, por lo que esta pregunta requiere pensar de manera más amplia y creativa, tanto sobre problemáticas, como sobre métodos para generar dichas evaluaciones (Adams, 2012).

En paralelo, otros autores plantean que las consecuencias de la sociedad del consumo han repercutido en una masificación del turismo cultural, y algunos museos han tendido a ser entendidos como un objeto de consumo, igual que otro producto-experiencia (Santacana & Hernández, 2006). Es como si los museos

hubieran olvidado o descuidado su importante papel como instituciones sociales, por lo que aún existen muchos que no se piensan como una institución con responsabilidad política y social (Dierking, 2015). En este contexto, se expone que muchas veces los intereses económicos han tomado primacía en la toma de decisiones institucionales, lo que estaría debilitando o desviando a los museos de la capacidad de darse cuenta de sus fortalezas y oportunidades como instituciones sociales al servicio de la sociedad civil (Janes, 2010; Kershaw et al., 2018).

Como se puede apreciar, a pesar de la relevancia que ha cobrado la temática durante las últimas décadas, la pregunta por el valor público en los museos en la actualidad no forma parte de las directrices de la gestión de los museos, donde muchas veces se vincula con estadísticas de acceso o se ve opacada por un enfoque comercial o de consumo.

En última instancia, y por lo que respecta al concepto de Arte Contemporáneo, esta categoría no posee una delimitación histórica en sí misma, sino que se refiere a una actividad en constante progreso y presente (Mellado, 2003). En ese sentido, el factor temporal es clave para su definición, ya que el carácter contemporáneo desmitifica el aura relacionada con la antigüedad o la historia que ha determinado en otro tipo de museos una relación casi mística o devocional hacia las obras.

Los MyCAC³ han surgido sostenidamente durante las últimas décadas, por lo que diversos autores hablan de un boom museístico de este tipo de instituciones a nivel internacional, debido al crecimiento exponencial de estos recintos (Layuno, 2002; Lorente, 2002, 2008; Olivares, 2011; Schubert, 2008). Solo en España, los datos del Ministerio de Cultura y Deporte del año 2020 indican que los MyCAC fueron los que alcanzaron la mayor cantidad de visitas (29.903), seguidos por los de Bellas

Artes (21.764) y los de Ciencia y Tecnología (17.823) (Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno España, 2022). Esta situación conlleva que estos espacios, además de recibir grandes presupuestos estatales para su creación, estudio y mantenimiento, han sido objeto de diversos debates pertenecientes al ámbito del urbanismo, los estudios culturales y la museología. Por un lado, los han reconocido como importantes agentes de dinamización urbana, entendiéndolos como impulsores no solo del barrio más próximo, sino de la ciudad en general (Rosas, 2003; Galland, 2014; Phillips et al., 2015; Frías et al., 2019). Y por otro lado, los han considerado como “uno de los instrumentos socioculturales de alta repercusión reflexiva en la sociedad” (Férmadez, 1999, p. 3), que además poseen un alto carácter performativo, debido a la capacidad de generar cambios mediante el acto de transformar y verse transformado por la sociedad (Mörsch, 2015; Cobos, 2013; Sola Pizarro, 2009). También comparten escenario con otro tipo de Museos (como los de Artes Visuales y Etnológicos) en debates que les atribuyen características vinculadas con la generación de cambio y bienestar social, con potencial de ser un espacio configurador de esfera pública (Barrett, 2011), desempeñando un rol activo en la lucha contra la discriminación y la desigualdad dentro de la sociedad (Sandell, 2007) y configurándose como importantes herramientas de política cultural que pueden variar en términos de gestión según el tipo de política cultural que los enmarque (Ulldemolis & Arostegui, 2013).

En este contexto, en España, hacia el año 2007 surge el documento “Buenas prácticas en museos y centros de arte”, liderado por el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC, 2007), integrado por la Mesa Sectorial de Arte Contemporáneo⁴ y el Ministerio de Cultura del gobierno de España, el cual plantea:

³ Para este estudio se hablará de centros y museos de arte contemporáneo. Se abordará de forma conjunta desde una perspectiva integral, atendiendo a los valores que comparten más allá de sus elementos diferenciadores que están vinculados con la posesión de exposiciones permanentes (Mellado, 2003).

⁴ La cual estuvo compuesta por representantes pertenecientes a la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo, el Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo, el Consejo de Críticos de Artes Visuales, el Instituto de Arte Contemporáneo, la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales y la Unión de Asociaciones de Galerías de Arte de España.



Los museos de arte contemporáneo tienen una obligación distinta al resto de museos, y es su vinculación al presente. Su función principal no es la de legitimar obras o artistas ni, tampoco, la de hacer o adelantar el juicio de la historia. Lo que los distingue de los museos históricos (centrados en la conservación y estudio de sus colecciones, su patrimonio material) es su irrenunciable tarea de incentivar y difundir la creatividad artística de nuestro tiempo (la actividad intelectual entendida como valor social, como patrimonio inmaterial) así como facilitar su recepción. Los museos se deben concebir no solamente como contenedores de obras de arte, sino como laboratorios de comportamientos artísticos abiertos a las experiencias cambiantes del mundo y a los lenguajes que las hacen visibles. . . . Por ello, la evaluación del buen funcionamiento del museo o centro de arte contemporáneo, además de considerar, como se hace tradicionalmente, el número de visitantes, debe atender a otros variados indicadores de la gestión (IAC, 2007, p. 6).

Durante noviembre del año 2021, el IAC generó un borrador de la actualización de dicho documento, lo que da cuenta del permanente interés del sector por proponer y consensuar enfoques y líneas de trabajo con el Estado.

En un contexto de cambio de paradigma de la idea de museo que va de la mano con el referido boom de los MyCAC, identificar qué elementos pueden contribuir al fomento del valor público en estas instituciones se plantea como un desafío social, económico y político.

DESARROLLO: LA CONSIDERACIÓN DEL VALOR PÚBLICO EN LOS MUSEOS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO. UNA MIRADA POLIÉDRICA

A continuación, se analizan los principales argumentos vertebrados sobre la percepción e incorporación del valor público en los MyCAC, que constituye nuestro principal objeto de estudio. Sin olvidar que la apuesta por el desarrollo del valor público implicará siempre una vinculación con la dimensión experiencial y relacional entre la institucionalidad cultural y las comunidades.

MUSEOLOGÍA CRÍTICA: CO-APRENDIZAJE Y CUESTIONAMIENTO DE JERARQUÍAS

Después de alcanzar cierto grado de consenso al plantear que los museos estaban 'aislados' del mundo moderno,

dado que operaban de formas elitistas (Hudson, 1977), surge una nueva corriente llamada 'Nueva Museología', la cual intenta otorgar un rol social y político al museo, redefiniendo la distribución jerárquica en su interior (Stam, 1993) y la relación que tienen con las comunidades que los frecuentan (Ross, 2004). Así, hacia los años 80, los museos decidieron dar un giro en sus políticas. En este punto de inflexión comienza a emerger la pregunta sobre cómo es posible reducir jerarquías y distancias con sus públicos. El objetivo último era establecer un 'nuevo puente de comunicación', que implicó la conformación de equipos compuestos por profesionales de distintas disciplinas de la educación y las ciencias sociales, y la emergencia de un abordaje crítico para entender que las formas de creación e interpretación artística se pueden co-construir entre diversos agentes (Peters, 2019). Este enfoque tuvo intención de incorporar posiciones del sujeto y discursos excluidos, produciendo 'contra narrativas' y transformando el museo en un espacio de interacción e intercambio (Giroux et al., 1996).

Hacia los años 80 la llamada 'Museología Crítica', se planteó como una respuesta (o continuidad) anglosajona al desarrollo de la 'Nueva Museología' en el mundo francófono (Lorente, 2006). Pardó (2003) plantea que la 'Museología Crítica' pone el acento en el tipo de relación que establece el museo con las/los profesionales que trabajan en este y los públicos visitantes. Estos también serían entendidos como 'creadores' de conocimiento, desmoronándose la tradicional línea divisoria entre lo público y lo privado (o visitantes y museo). En este contexto, Preciado (2019) y Pinochet (2016) conciben la existencia del museo como una máquina social performativa, entendiendo que el museo no es un espacio de representación neutra al que se dota de contenido, sino que actúa como un aparato que produce tanto al objeto como al sujeto que dice representar. Las autoras plantean que el museo construye al público tanto como el público al museo, no existiendo uno antes del otro, sino siendo co-constitutivos. Ello se ejecutaría mediante un diálogo constante y acumulativo con sus



contextos de emplazamiento. Pinochet (2016) reconoce algunas prácticas que favorecerían este proceso: el guion curatorial no es un proyecto que se haya constituido desde el principio, sino que fue emergiendo sobre la marcha; museo como garante del derecho a la diferencia; museo como alternativa académica; museo que se expande en satélites hacia áreas no-museales; museo como proyecto crítico; museo que cuestiona jerarquías; museo de la cultura material cotidiana (puede contener piezas artesanales o industriales). Asimismo, la revisión de Pardó (2003) también concluye algunos elementos importantes a considerar en la gestión de los museos que persiguen una orientación crítica o performativa, los cuales coinciden con lo expuesto por Pinochet (2016), a pesar de la divergencia territorial de sus objetos de estudio (España y América Latina respectivamente) mencionando la importancia de promover el trabajo en equipo y el intercambio profesional sin una visión jerárquica; fomentar prácticas de diálogos entre contextos museísticos y otros; generar conocimiento a través de investigaciones para comprender casos y procesos, o diseñar programas que discutan sobre la construcción de conceptos cotidianos: ¿cómo se han construido, reconocido y validado en el discurso?

En síntesis, este museo de arte redefinido comparte poder entre el personal del museo, el liderazgo artístico, las/los artistas y la comunidad en una relación continua que se redefine constantemente a medida que los contextos cambian y los proyectos evolucionan, entendiendo que los museos no son neutrales y que cada acción es una elección sociopolítica (Barrett, 2011; Taylor, 2020).

LA OPORTUNIDAD DEL ARTE SOCIALMENTE COMPROMETIDO

El año 2006 Claire Bishop plantea la emergencia de un giro socialmente comprometido en las artes, donde los y las artistas tienden a comprometerse con la textura de la vida social, pudiendo estimular la reflexión e invitar a la acción para el cambio mediante la práctica artística. Este enfoque ya no caracterizaría un segmento artístico

específico, sino que formaría parte de una tendencia dominante en la práctica del arte/investigación, incluyendo también proyectos vinculados con otras disciplinas artísticas, tales como teatro, danza y música. Dicha práctica se guía por una perspectiva crítica sobre las desigualdades de poder y sus efectos dentro de las esferas, por ejemplo, de género, relaciones de mayorías y minorías étnicas, o la economía, entre otras (Bishop, 2006). Adicionalmente, Hannes (2020) menciona que las características de esta práctica artística tienden, primero, a enfatizar dinámicas sociales inmateriales en lugar de la producción de objetos estéticos, así como a cultivar un enfoque crítico que va en contra de lo comercial y se enmarca fuera de los mercados del arte. Además, suelen tener lugar en el contexto de una galería o museo, o en infraestructuras establecidas que se corresponden con los géneros de teatro, danza o música. De igual modo, a veces experimentan con modos de sociabilidad emancipadores dentro del espacio público (Hannes, 2020), lo que se relaciona con una postura anti-elitista y con la voluntad de llegar más directamente a los distintos grupos sociales (Kester, 2011). Finalmente, enfatizan en el diálogo, la co-acción o la co-creación. Por lo tanto, subvierten la noción tradicional de autoría y surgen conceptos como la autoría múltiple.

En este contexto, se hace necesario tener en cuenta la importancia de los procesos de investigación artística, ya que en muchas de estas prácticas se considera que, el cambio social que convocan, sería más importante que la investigación y producción artística en sí mismas. Esto hace que puedan caer en el riesgo de instrumentalizarse, una contradicción cuando se considera que las prácticas artísticas no necesariamente deben ser percibidas como un medio para la consecución de un fin social (Hannes, 2020). Lo anterior puede conllevar a que las artes basadas en el trabajo con la comunidad sean vistas por las autoridades en el mundo del arte como 'inferiores o inadecuadas' en términos de su valor estético y calidad (Bishop, 2006). Por ende, el debate por el concepto de excelencia artística ha emergido en las instituciones culturales, que se debaten



entre la necesidad de ampliar la participación cultural, por un lado, y la preocupación por la excelencia y la calidad por el otro, ya que no existe un consenso claro sobre cuáles podrían ser los indicadores de calidad. Por este motivo, las definiciones de excelencia podrían ser difíciles de alcanzar en un contexto que aboga por el valor social (Crossick & Kaszynska, 2016). A pesar de esta tensión entre la práctica artística comprometida y la puesta en riesgo de la excelencia artística, este enfoque creativo se encuentra actualmente ganando reconocimiento y abriendo posibilidades de colaboración y compromiso que están codificadas por los 'guardianes del mundo del arte', incluidos museos, universidades y fundaciones (Crossick & Kaszynska, 2016).

En lo que concierne a los museos, Taylor (2020) propone que en un contexto de desigualdad estructural que excluye tanto económica como socialmente a la población, es necesario replantear el rol del museo como un espacio socialmente comprometido, entendiendo el arte como un mecanismo para la participación de la comunidad, por lo que las alianzas con individuos, instituciones y organizaciones locales se configuran como esenciales para la supervivencia y relevancia del museo de arte. En ese sentido, se vuelve fundamental considerar el rol de los colectivos de arte y organizaciones de arte más pequeñas hasta grupos no artísticos, como centros comunitarios, instituciones cívicas y bibliotecas.

Según Taylor (2020) los museos del mundo están viviendo este desafío, colocando el compromiso y la cooperación como principios básicos y alentando una programación relevante para la vida cotidiana. Las y los artistas se ven implicados en temáticas de agitación social, política y económica que parecen ser urgentes para las comunidades. Todo apunta a que el arte podría ser un esfuerzo para llamar a la reflexión y a la configuración de nuevas perspectivas, en tanto que curadores y artistas busquen las oportunidades para comprender al mundo, entendiendo que aquella relación es mutuamente beneficiosa. En ese sentido, el objetivo es hacer crecer y

diversificar las audiencias, pero también construir relaciones con las comunidades locales a través de programas que apoyen sus intereses y prioridades, por lo que el conocer dichas prioridades debería ser una labor asociada a la gestión del espacio. Por ello, se requiere un diálogo entre distintos actores, que considere tanto al personal del museo y artistas, como a visitantes, administradores, miembros de la junta, encargados de formular políticas y, lo más importante, las y los miembros de las comunidades locales (Taylor, 2020).

Por lo tanto, la existencia de una nueva tendencia de prácticas artísticas socialmente comprometidas y la introducción de estas prácticas en instituciones asociadas al arte, podría generar una relación mutuamente beneficiosa, tanto para la perdurabilidad y relevancia del museo, como para la comunidad y el sector artístico, que contribuiría desde un proceso creativo a la construcción del valor público cultural.

ENFOQUE DE PARTICIPACIÓN CULTURAL: DOTAR DE SENTIDO CULTURAL LO COTIDIANO E INMATERIAL

Las discusiones sobre participación cultural, en primera instancia, han traído a la luz el concepto de 'democratización cultural', que entiende la superación de las barreras de acceso a la cultura para toda la población, mediante la construcción de nuevas infraestructuras culturales y la utilización de estrategias vinculadas con el acceso, asociadas a la reducción de precios y/o la gratuidad, entre otras iniciativas que ponen el foco principalmente en la 'oferta' cultural. Sin embargo, durante los últimos años esta visión de participación cultural está siendo cuestionada, ya que pone de manifiesto el problema de una concepción que emplaza a la ciudadanía como un agente exterior a la vida cultural, que debe ingresar a ella (Symmes, 2017). Con ello se plantea la necesidad de un urgente giro en las políticas culturales, que las haga transitar desde el enfoque de asegurar el acceso a la cultura como una dinámica de consumo, hacia la producción o participación cultural (Symmes, 2017). De esta manera, se



insiste en que el desafío más importante en la relación entre políticas culturales y democracia no está vinculado con el acceso, sino con “dotar de sentido cultural la democracia, es decir, vincularla a las experiencias cotidianas” (Pinochet & Güell, 2018, p. 163). Expertos e instituciones culturales manifiestan que el desafío de sentirse parte de un cuerpo social sí puede ser abordado desde el campo cultural, entendiendo la cultura como un bien público que encarna las distintas formas de la vida cultural. Por esto, ya no bastaría simplemente con abrir las puertas de los museos, sino que es necesario reivindicarlo como un espacio fundamentalmente social, que reconoce la mutabilidad de las expresiones artísticas y se abre a la complejidad de su entorno (Barrett, 2011; Taylor, 2020), lo que permitiría ir más allá de la distinción que separa la obra del público, y que nos lleva a entender la participación como un fenómeno relacional entre la institución, creadores y públicos.

PERSPECTIVAS DECONSTRUCTIVAS Y TRANSFORMATIVAS EN LA MEDIACIÓN ARTÍSTICA

El concepto de mediación artística puede ser utilizado en distintos contextos de la institucionalidad cultural y sus diversas disciplinas. Desde la década de los 70, los campos relacionados con los estudios culturales han examinado las dinámicas de poder que están en juego en la labor de los museos. Por este motivo, se plantea que el hecho de reflexionar sobre sus mecanismos de exclusión y los intentos de combatirlos, por medio de servicios educativos u otros se ha vuelto una tarea esencial para las instituciones culturales (Mörsch, 2015).

La pedagoga e investigadora alemana Carmen Mörsch (2015) plantea que, a pesar de que los museos son espacios de jerarquización y exclusión social, estos pueden llegar a tener un carácter transformador. Dicha situación se acentúa en los espacios vinculados con el arte contemporáneo, ya que como se mencionó anteriormente, gracias a su inherente característica reflexiva, ha tendido a desdibujar los límites del sistema artístico y ha comenzado a vincularse con nuevas

prácticas culturales como la tecnología, el activismo social, así como con prácticas inmateriales y comunitarias, entre otras. Para Mörsch (2015) es posible establecer cuatro discursos críticos que pueden coexistir en el interior del museo, que no deben considerarse como distintos niveles de progreso. El primer caso corresponde al discurso ‘afirmativo’, y corresponde al más común y dominante. Consiste en la comunicación efectiva de la misión del museo, entendiendo el arte como un dominio especializado. Las prácticas más habituales son conferencias, programas de cine, visitas guiadas y catálogos de exposiciones. El segundo es el discurso ‘reproductivo’, que entiende la mediación artística como la función de acercar el conocimiento tanto a los públicos como a los no-públicos, existiendo una clara distinción entre la institución (que tiene como regla a representantes con experiencia en pedagogía artística) y sus visitantes. Sus prácticas habituales son, por ejemplo, talleres para grupos escolares, programas para profesorado, menores y sus familias, servicios para personas con necesidades especiales, o eventos masivos como, por ejemplo, la programación de ‘Noches en el museo’ o ‘Días nacionales de museo’. Este enfoque concentra en la perspectiva institucional de los ‘excluidos’, dando especial atención al aprendizaje a través del juego y los programas recreacionales.

El tercer discurso, corresponde al ‘deconstructivo’, que se encuentra pocas veces presente, tiene como propósito examinar de forma crítica los diferentes procesos que ocurren en museo, entendiéndolo como un espacio de distinción y exclusión. Suelen encontrarse en este caso programas que pretenden trabajar con grupos que se identifican como subordinados (excluidos o discriminados), o visitas guiadas que persigan la crítica de su propia naturaleza autorizada.

En el cuarto discurso ‘transformativo’, la mediación cumple la tarea de expandir la institución como un actor de cambio social. Los espacios de exposición se entenderían como transformables y tienen necesidad de introducirlos en el mundo que los rodea. Sus prácticas van en contra de la definición subordinada entre lo curatorial y la mediación, y

se ocupan de fomentar el pensamiento autocrítico sobre la educación y la función misma de los museos en la sociedad (Peters, 2019). Se profundiza en ellos la reflexión sobre categorías de género, etnicidad o clase, y analiza el uso de registros lingüísticos, intentando generar contra-narrativas que puedan afectar a las narrativas dominantes del museo e impulsen nuevas políticas de identidad, con especial cuidado de evitar que estas se conviertan en nuevas narrativas dominantes (Mörsch, 2015).

En la actualidad, los discursos afirmativos y reproductivos son los más comunes, mientras que los discursos deconstructivos y transformativos son menos habituales e incorporan un entendimiento autocrítico, que ve la educación como sujeto de deconstrucción y transformación, analizando las relaciones de poder y entendiendo los procesos educativos como un acto recíproco. La meta es el fomento de la conciencia crítica y el empoderamiento, buscando que la institución se convierta un lugar para que, quienes no estén explícitamente relacionados con el mundo artístico, puedan producir sus propias articulaciones y representaciones, conectándose con el contexto local (Mörsch, 2015). Sin embargo, se plantea que el exigir a las y los visitantes una lectura crítica, puede ser una prueba dura de cumplir, por lo que este tipo de iniciativas también puede convertirse en un gesto autoritario, que podría generar rechazo y/o resistencia entre los públicos (Peters, 2019).

Finalmente, es importante destacar que la mediación artística corre el riesgo de ser confundida con las prácticas tradicionales de educación artística y mostrarse como un apéndice o un departamento periférico de la institución cultural. Entonces se vuelve fundamental no estandarizar conocimientos, ni priorizar lecturas que el sector artístico define como legítimas (Peters, 2019; Preciado, 2019). En esta línea, hablar de 'visitante' que acude a 'ver' una colección que le es 'mostrada' (bajo la idea de que se mira, pero no se toca) estaría en contra de la reclamación que pretende estimular la interacción y la participación para deconstruir categorías jerárquicas y excluyentes.

CONCLUSIONES

El cuestionamiento sobre el valor público en el sector cultural, y específicamente en museos y centros de arte contemporáneo, es un debate que no ha dado respuesta a las exigencias de este tipo de espacios, como instituciones culturales que tienen una vocación por el presente (o lo contemporáneo, entendido desde esta acepción temporal relacionada con lo actual).

Este artículo se plantea como una primera aproximación al cuestionamiento de elementos cualitativos que podrían contribuir al desarrollo del valor público en los MyCAC, en un contexto de cambio de paradigma sobre la idea de museo, y de cada vez mayor exigencia a estos espacios como instituciones públicas con responsabilidad cultural y social. Dichos espacios suelen desarrollar evaluaciones estratégicas o caracterizaciones de audiencias, alejadas de los procesos creativos colaborativos o el cuestionamiento de jerarquías, a pesar de la importancia que estos pueden llegar a tener para el fomento de la participación. De esta manera, se corre el riesgo de caer en la lógica de participación cultural asociada exclusivamente al acceso mediante mediciones principalmente cuantitativas, además de la predominancia de la labor expositiva de los museos, que por sí sola desaprovecha la oportunidad de nutrirse de las problemáticas actuales, de la riqueza de la diversidad y la expresión cultural de su entorno, como una herramienta tanto de creación y producción artística, como de transformación y cohesión social.

En ese sentido, se puede considerar que, para los MyCAC, el cuestionar el tipo de relación jerárquica y de aprendizaje que establece con sus públicos, sus enfoques de participación y mediación cultural, así como la preocupación por la incorporación de iniciativas de arte socialmente comprometido, pueden ser herramientas valiosas para el tratamiento del valor público en estas instituciones. En este sentido, el facilitar la escucha activa del entorno inmediato, mediante la construcción de una relación más horizontal que cuestiona jerarquías,

también puede llegar a generar novedosas instancias de co-creación, producción y exhibición artística.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación recibió financiamiento del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile, a través de la beca “Chile Crea” Folio: 515925.

REFERENCIAS

- Adams, M. (2012). Museum evaluation: Where have we been? What has changed? And where do we need to go next? *The Journal of Museum Education*, 37(2), 25-35. <http://www.jstor.org/stable/41705821>
- Ariño, A. (2010). *Prácticas culturales en España: de los años sesenta a la actualidad*. Ariel.
- Barbieri, N., Partal, A., & Merino, E. (2011). Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales? *Papers: Revista de Sociología*, 96(2), 477-500. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v96n2.139>
- Barrett, J. (2011). *Museums and the public sphere*. Wiley-Blackwell.
- Belfiore, E. (2012). “Defensive instrumentalism” and the legacy of new labour’s cultural policies. *Cultural Trends*, 21(2), 103-111. <https://doi.org/10.1080/09548963.2012.674750>
- Belfiore, E. (2015). ‘Impact’, ‘value’ and ‘bad economics’: making sense of the problem of value in the arts y humanities. *Arts y Humanities in Higher Education*, 14(1), 95-110. <https://doi.org/10.1177/1474022214531503>
- Belfiore, E. (2020). Whose cultural value? Representation, power and creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, 26(3), 383-397. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1495713>
- Benington, J. (2011). From private choice to public value? In J. Benington & M. Moore (Eds.), *Public value* (pp. 31-51). Macmillan Education UK. https://www.researchgate.net/publication/252055942_From_Private_Choice_to_Public_Value
- Bishop, C. (2006). The social turn: collaboration and its discontents. *Artforum International*, 44(6), 178-183. https://www.researchgate.net/publication/292661642_The_social_turn_Collaboration_and_its_discontents
- Brouard, M. A., & Méndez, E. (2003). Aprender en el Museo. *Íber: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, (36), 62-77. <http://hdl.handle.net/11162/88177>
- Cobos, C. M. P. (2013). *Formas alternativas de hacer institución: las experiencias del Museo del Barro (Paraguay) y El Micromuseo (Perú)* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana].
- Crossick, G., & Kaszynska, P. (2016). *Understanding the value of arts & culture: the AHRC cultural value project*. Arts y Humanities Research Council.
- Dierking, L. D. (2015). Being of value: intentionally fostering and documenting public value. *Journal of Museum Education*, 35(1), 9-20. <https://doi.org/10.1179/jme.2010.35.1.9>
- Fernández, L. A. (1999). *Museología y museografía*. Del Serbal.
- Frías, L. G., Garavagno, C. F., Huenupi, L. R. P., Jofré, M. I. T., & Bravo, J. A. V. (2019). Centro Nacional Arte Contemporáneo Cerrillos (CNACC): motor de transformación de la ciudad de Santiago. *Revista de Urbanismo*, (40), 1-18. <https://doi.org/10.5354/0717-5051.2018.52362>
- Galland, D. (2014). Procesos y estilos de planificación en la rehabilitación urbana: el caso de Dinamarca. *Revista de Arquitectura*, 19(27), 15-24. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2013.33564>
- Gayo, M. (2011). La influencia del nivel socioeconómico en el consumo cultural en Chile. *Observatorio Cultural*, 2, 4-11. <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2018/10/03/oc-2-articulo-1>
- Giroux, H. A., Lankshear, C., McLaren, P., & Peters, M. (1996). *Counternarratives: cultural studies y critical pedagogies in postmodern Spaces*. Routledge.
- Hadley, S., & Gray, C. (2017). Hyperinstrumentalism y cultural policy: means to an end or an end to meaning? *Cultural Trends*, 26(2), 95-106. <https://doi.org/10.1080/09548963.2017.1323836>
- Hannes, K. (2020). Encountering artistic research practices: analyzing their critical social potentialities. *Art/Research International: Una Revista Transdisciplinar*, 5(1), 1-8. <https://doi.org/10.18432/ari29533>
- Holden, J. (2004). *Capturing cultural value: how culture has become a tool of government policy*. Demos.
- Hudson, K. (1977). *Museums for the 1980s: a survey of world trends*. UNESCO/Macmillan.
- Instituto de Arte Contemporáneo (IAC). (2007). *Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte contemporáneo*. <https://www.iac.org.es/documentos/documento-buenas-practicas-museos-centros-arte.html>
- International Council of Museums (ICOM). (2018). *Informe del comité permanente sobre definición de museo, perspectivas y posibilidades (MDPP)*. https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_ES.pdf

- Janes, R. R. (2010). Museums, corporatism y the civil society. *Curator: The Museum Journal*, 50(2), 219-237. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2007.tb00267.x>
- Kershaw, A., Bridson, K., & Parris, M. A. (2018). The muse with a wandering wye: the influence of public value on coproduction in Museums. *International Journal of Cultural Policy*, 26(3), 344-364. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1518980>
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Layuno, M. (2002). Museos en el papel, museos en la memoria. In C. B. Navarro & M. T. M. Torres (Orgs.), *Quince miradas sobre los museos* (pp. 247-270). Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Fundación Cajamurcia.
- Lorente, J. P. L. (2002). Nuevos nombres, nuevas tendencias museológicas, en torno a los Museos de Arte Moderno/Contemporáneo. In C. B. Navarro & M. T. M. Torres (Orgs.), *Quince miradas sobre los museos* (pp. 23-56). Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Fundación Cajamurcia.
- Lorente, J. P. L. (2006). Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica. *Museos.es*, 2, 24-33. https://www.researchgate.net/publication/28136549_Nuevas_tendencias_en_la_teor%C3%ADa_museologica_a_vueltas_con_la_Museologia_critica
- Lorente, J. P. L. (2008). *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Ediciones Trea. https://www.researchgate.net/publication/316441202_Los_museos_de_arte_contemporaneo_nocion_y_desarrollo_historico
- Mellado, J. R. A. (2003). Arte y nuevas tecnologías en el siglo XXI. Museo de arte v/s centro de arte contemporáneo. Producir y coleccionar (no) obras de arte actual. In J. P. L. Lorente & D. A. Tomás (Orgs.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 73-77). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Meyrick, J., & Barnett, T. (2021). From public good to public value: arts y culture in a time of crisis. *Cultural Trends*, 30(1), 75-90. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1844542>
- Miles, A., & Gibson, L. (2016). Everyday participation and cultural value. *Cultural Trends*, 25(3), 151-157. <https://doi.org/10.1080/09548963.2016.1204043>
- Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno España. (2022). *CULTURABase. Estadística de museos y colecciones museográficas 2020. Principales resultados*. <https://estadisticas.mecd.gob.es/CulturaJaxiPx/Tabla.htm?path=/t11/p11/principales//10/&file=T11P1010.px&type=pcaxis&L=0>
- Mintrom, M., & Luetjens, J. (2017). Creating public value: tightening connections between policy design and public management. *Policy Studies Journal*, 45(1), 170-190. <https://doi.org/10.1111/PSJ.12116>
- Moore, M. (1998). *Gestión estratégica y creación de valor en el sector público*. Paidós.
- Mörsch, C. (2015). En una encrucijada de cuatro discursos: educación en museos y mediación educativa en la documenta 12: entre la afirmación, la reproducción, la deconstrucción y la transformación. In A. Ceballos & A. Macaroff (Orgs.), *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica. Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la documenta 12* (pp. 38-63). Fundación Museos de la Ciudad.
- Olivares, R. (2011). *Museos y centros de arte contemporáneo en España*. Exit Publicaciones.
- Pardó, C. (2003). La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. In J. P. L. Lorente & D. Almazán (Orgs.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 51-70). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Peters, T. (2018, septiembre). Quince años de participación cultural en Chile (2003-2018): del entusiasmo a los desafíos de la revolución digital. In *XII Congreso Español de Sociología*, Federación Española de Sociología (FES), Universitat de València, Valencia.
- Peters, T. (2019). ¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso. *Córima: Revista de Investigación En Gestión Cultural*, 4(6), 1-24. <https://doi.org/10.32870/cor.a4n6.7134>
- Phillips, M., Woodham, A., & Hooper-Greenhill, E. (2015). Foucault y museum geographies: a case study of the English 'Renaissance in the Regions'. *Social & Cultural Geography*, 16(7), 730-763. <https://doi.org/10.1080/14649365.2015.1009854>
- Pinochet, C. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina. Siglo XXI*.
- Pinochet, C., & Güell, P. (2018). Visitantes, audiencias, públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales. *Atenea*, (518), 151-166. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622018000200151>
- Preciado, P. (2019). Cuando los subalternos entran en el Museo: desobediencia epistémica y crítica institucional. In B. Sola (Org.), *Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica* (pp. 15-26). Los Libros de la Catarata.
- Rius-Ulldemolins, J. (2014). La gobernanza y la gestión de las instituciones culturales nacionales de la oposición entre arte y economía a la articulación entre política cultural y gestión. *Papers: Revista de Sociología*, 99(1), 73-95. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v99n1.542>
- Rosas, M. A. L. (2003). Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico. In J. P. L. Lorente & V. D. A. Tomás (Orgs.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 109-123). Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Ross, M. (2004). Interpreting the new museology. *Museum y Society*, 2(2), 84-103. <https://doi.org/10.29311/mas.v2i2.43>
- Sandell, R. (2007). Museums as agents of social inclusion. *Museum Management y Curatorship*, 17(4), 401-418. <https://doi.org/10.1080/09647779800401704>
- Santacana, J., & Hernández, F.X. (2006). *Museología crítica*. Ediciones Trea.
- Santos, E. P. (2000). *Estudios de público en museos: metodología y aplicaciones*. Trea. https://www.researchgate.net/publication/338765164_Estudios_de_visitantes_en_museos_metodologia_y_aplicaciones
- Schubert, K. (2008). *El Museo. Historia de una idea. De la revolución francesa a hoy*. Turpiana.
- Scott, C. (2010). Museums, the public, y public value. New ideas y strategies. *The Journal of Museum Education*, 35(1), 33-42. <http://www.jstor.org/stable/25701639>
- Sola Pizarro, B. (2009). Prólogo. In Autor, *Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica* (pp. 5-12). Los Libros de la Catarata.
- Stam, D. C. (1993). The informed muse: the implications of 'the new museology' for museum practice. *Museum Management y Curatorship*, 12(3), 267-283. [https://doi.org/10.1016/0964-7775\(93\)90071-P](https://doi.org/10.1016/0964-7775(93)90071-P)
- Symmes, C. (2017). La participación cultural como fundamento del tejido social: el horizonte de la nueva institucionalidad para las culturas, las artes y el patrimonio. In Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile (Org.), *Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017* (pp. 19-33). MINCAP. https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/03/enpc_2017.pdf
- Taylor, J. K. (2020). *The art museum redefined: power, opportunity y community engagement*. Palgrave Macmillan.
- Ulldemolis, J. R., & Arostegui, A. R. (2013). The governance of national cultural organisations: comparative study of performance contracts with the main cultural organisations in England, France y Catalonia (Spain). *International Journal of Cultural Policy*, 19(2), 249-269. <https://doi.org/10.1080/10286632.2011.638981>
- Vestheim, G. (1994). Instrumental cultural policy in scandinavian countries: a critical historical perspective. *The European Journal of Cultural Policy*, 1(1), 57-71. <https://doi.org/10.1080/10286639409357969>

CONTRIBUCIÓN DE LAS AUTORAS

V. P. Muñoz Díaz contribuyó con conceptualización, selección de datos, análisis formal, adquisición de financiación, investigación, metodología, administración de proyectos, recursos, software, validación, visualización y borrador del escrito original; y T. Vicente Rabanaque con conceptualización, selección de datos, análisis formal, investigación, metodología y revisión del escrito y edición.

