

Revista **museos**

PUBLICACIÓN DE LA SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS · DIBAM · CHILE

#31 · AÑO 2012

COMUNIDADES

PATRIMONIOS

APRENDIZAJE

MEMORIAS

PARTICIPACIÓN

DIVERSIDAD

INTEGRACIÓN

TRANSFORMACIÓN

CULTURAS

DESARROLLO SOCIAL

IDENTIDADES

#31

Revista museos

Directora y Representante Legal
Magdalena Krebs K.

Editor
Alan Trampe T.
Subdirector Nacional de Museos

Coordinación General
Magdalena Palma C.

Comité Editor
Equipo Subdirección Nacional de Museos

Diseño
Comunas Unidas
www.comunasunidas.com

Impresión
Quad Graphics Chile

Contacto:
Subdirección Nacional de Museos
Centro Patrimonial Recoleta Dominica

Dirección Postal:
Tabaré 654
8240262 Recoleta
Santiago, Chile

Teléfonos: (56-2) 7352969 – 7352699
Fax: (56-2) 7326092
Correo electrónico:
subdireccion.museos@museoschile.cl
Sitio Web: www.museoschile.cl

ISSN: 0716-7148

2 *Presentación.* Alan Trampe.

4 *Reflexiones a 40 años de la Mesa de Santiago.* Hugues de Varine.

SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUSEOLOGÍA

- 6 *Nuevas prácticas, nuevas audiencias: a 40 años de la Mesa de Santiago.* Carmen Menares y Luis Alegría.
- 7 *Archivos de la Memoria en Chile: experiencia de investigación en regiones.* Daniela Fuentealba Rubio.
- 10 *Cuarenta años de estudios de audiencias en museos.* Cristian Antoine.
- 16 *Alcances de la nueva museología en el desarrollo integral de alumnos de artes visuales.* Nayadeth Parra.
- 20 *Museos de Arte Contemporáneo y Educación.* Natalia Miralles Jara.
- 26 *Apuntes para una discusión sobre el fenómeno museal de la ciudad de Valparaíso.* Javiera Carmona Jiménez.
- 34 *Construyendo museo junto a la comunidad.* Darío Aguilera Manzano.
- 38 *Museo Glocal: la función social del patrimonio cultural y el museo como agente de cambio.* Sigal Meirovich.
- 42 *Museo Escolar.* Marta Cerda Silva.
- 46 *El museo, algo más que albergar el patrimonio.* Carlos Edwin Rendón Espinosa.

NACIONAL

- 52 *Galería de imágenes de los museos regionales y especializados DIBAM renovados a la fecha.*
- 60 *El museo de Yerbas Buenas y su renovada puesta en escena.* Francisca Valdés.

66 *Santiago: desde la ciudad de Benjamin Vicuña Mackenna a los desafíos del siglo XXI.* María José Lira.

INTERNACIONAL

- 66 *La gestión cultural y los museos transformadores.* Ana Pescador.
- 74 *Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos.* Javier Rodrigo Montero.

86 PANORAMA

- Nuevo edificio administrativo en Museo Arqueológico de La Serena.
- MNHN reabre sus puertas.
- Lanzamiento Década del Patrimonio Museológico y 40 Años Mesa de Santiago.
- Primer Encuentro Iberoamericano de Buenas Prácticas en Proyectos Expositivos.
- Reunión de expertos de UNESCO sobre promoción y protección de museos.
- "Patrimonio en peligro: acciones para su protección": Seminario sobre la lucha contra el tráfico ilícito de bienes patrimoniales.
- Museo de Historia Natural de Valparaíso reabre en forma parcial.
- XI Jornadas Museológicas Chilenas.
- Segundo Encuentro de Museos Patagonia Sur, Chile-Argentina 2012.
- Obras y proyectos en Museos de la Subdirección.
- Museos de Viña del Mar y Valparaíso lanzan Red Viva: Unión de cinco museos de ambas ciudades para formar una plataforma de difusión en red.

92 **CIFRAS / RECONOCIMIENTO**

Presentación

Alan Trampe

Subdirector Nacional de Museos

DIBAM

Este nuevo número de la *Revista Museos* ha tomado como tema central la conmemoración de los 40 años de la realización de la Mesa de Santiago (1972), relevado como un hito en el pensamiento de la museología y como un referente para la definición del "nuevo museo".

En el marco del trabajo que se ha venido desarrollando desde el "Programa IberoMuseos", el año 2012 se dio inicio a la "Década de la Museología", espacio de conmemoración que propone un programa contundente de actividades durante 10 años, que comienza con el aniversario número 40 y culmina con el aniversario número 50 de la Mesa de Santiago.

Así fue como en el mes de mayo dimos inicio a una extensa y diversa programación, cuyas actividades pretenden marcar el quehacer museológico de los países iberoamericanos. El "Encuentro de Buenas Prácticas en Proyectos Expositivos" (30 y 31 de mayo, Centro Patrimonial Recoleta Dominica, Santiago) permitió conocer algunas experiencias destacables en la manera de abordar el trabajo museográfico, tanto desde el punto de vista comunicacional y educativo como de los instrumentos de incorporación y participación de las comunidades.

Posteriormente se realizó un acto conmemorativo de la Mesa de Santiago en el Museo Nacional de Historia Natural, una de las sedes en donde se trabajó el año 1972.

Más adelante, en el mes de octubre, y con la misma motivación conmemorativa, se realizó el Simposio Internacional de Museología "Nuevas Prácticas, Nuevas Audiencias. A 40 años de la Mesa de Santiago", esta vez en las dependencias del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). Este encuentro convocó a expositores de varios países iberoamericanos, contó con la participación de trabajadores de museos, y con un significativo número de estudiantes y académicos. Algunas de estas ponencias forman parte del presente número de la *Revista Museos*.

Como ya es habitual, se han incluido un par de artículos referidos al escenario nacional y dos artículos internacionales. Los primeros dan cuenta, por un lado, del proceso de renovación del Museo Histórico de Yerbas Buenas, con especial énfasis en el trabajo realizado con la comunidad local, y, por otro lado, de una interesante iniciativa del Museo Benjamín Vicuña Mackenna, referida a los nuevos desafíos de una ciudad cambiante como Santiago. Por su parte, las colaboraciones internacionales nos permiten conocer la perspectiva de gestión asociada al Museo Latino de Los Ángeles y acercarnos a un análisis de la potencialidad del trabajo en red.

Todas estas actividades, de alguna manera plasmadas en esta publicación, nos ayudan a visualizar de qué forma las reflexiones y planteamientos de la Mesa de Santiago siguen vigentes y, en muchos casos, en pleno desarrollo. Revisar la situación actual de nuestros museos, tomando en consideración documentos que ya cumplen 40 años, nos posibilita el entendimiento de todo lo transcurrido durante este periodo y la evaluación de cuánto hemos avanzado.

Por último me parece importante destacar que el año 2012, el número 29 de nuestra *Revista Museos* obtuvo el primer lugar en la categoría Revistas del concurso de publicaciones de la American Alliance of Museums (AAM), tal como se señala en la sección Panorama de este número. *mm*



Reflexiones a 40 años de la Mesa de Santiago

Hugues de Varine

Saludo de Hughes de Varine transmitido en ceremonia de conmemoración de 40 años de la Mesa de Santiago realizada en el Museo de Historia Natural el 30 de mayo de 2012.

Buenos días a todos. Lamento no poder estar con ustedes hoy día y quisiera simplemente darles mi testimonio, aunque éste, de hecho, se remonte cuarenta años atrás. Hace cuarenta años que no voy a Santiago. La última vez fue por la mesa redonda de 1972 y he guardado grandes recuerdos de esta mesa redonda y desgraciadamente no he vuelto nunca más.

Hace cuarenta años, entonces, Raymonde Frin de la UNESCO y yo, habíamos decidido hacer de esta mesa redonda algo original, dedicada naturalmente a una docena de directores de grandes museos de América Latina, personas de gran cultura, de gran experiencia, profesionales, pero queríamos hacerlos encontrarse, no con expertos del mundo entero, o de Europa o América del Norte como era el hábito en la UNESCO en esa época, sino que queríamos hacerlos encontrarse con expertos latinoamericanos en ámbitos que eran importantes para el desarrollo de los diferentes países de América Latina en esa época: agricultura, medio ambiente, urbanismo, economía, educación. Y escogimos estos ámbitos junto con varios países de Sudamérica.

El encuentro tuvo lugar gracias a la organización y al gentil recibimiento de la Doctora Mostny, quien era en esa época la directora del Museo de Ciencias Naturales de Santiago. Esta reunión que habíamos preparado cuidadosamente, incluso no sabiendo muy bien cómo resultaría, fue el origen de la revolución, si se puede decir así, de la revolución museológica que ustedes conocen y por la cual se reúnen actualmente.

Hay que decir que todo esto se debió en gran medida a la calidad de la intervención de Jorge Hardoy (desgraciadamente falleció hace ya un tiempo), quien con un sentido de la pedagogía y de la comunicación formidable, logró durante dos días hacer que los participantes y museólogos latinoamericanos descubrieran la historia de sus ciudades, la situación actual y el futuro de las grandes metrópolis de América Latina. Él les habría enseñado a ver las ciudades en las cuales habitaban, en las cuales trabajaban dentro de sus museos. Sus museos eran grandes museos, museos nacionales, museos que llamábamos del oro, como por ejemplo el de Ecuador, pero eran museos que estaban hechos mucho más para la elite local y para los turistas, que para la amplia población que habitaba las grandes metrópolis de América Latina.

Bueno, ustedes sabían todo esto, lo hablarán, lo han visto, está escrito, está publicado. Veinte años después, en el 92', pocos cambios tuvieron lugar. Los esfuerzos fueron hechos en México. Nacieron algunos ecomuseos, nacieron también algunos museos comunitarios. Muchos países habían experimentado la irrupción de dictaduras militares, sin embargo, en el año 92' las cosas ya habían cambiado y era posible volver a hablar de Santiago, volver a hablar del museo integral. Y fue uno de los antiguos participantes de la Mesa de Santiago, que se transformó en director adjunto de la UNESCO, Hernán Castro Toral (también fallecido lamentablemente), quien convocó a la reunión de Caracas, que destacó porque fue verdaderamente un Santiago más 20, como hay ahora un Río más 20 sobre el medio ambiente.

El encuentro de Caracas renovó el entusiasmo por sus ideas, sus conceptos y reactivó el movimiento. Se puede decir que del comienzo de los años 90' data la explosión de nuevos museos, llámense museos comunitarios, eco museos o de otra manera y data también la modernización de nuestros antiguos museos, tradicionales en América Latina.

En el plano internacional, al mismo tiempo, las ideas de Santiago comenzaron entre los años 80' y 90' a circular en el medio de los museos y provocaron esta multiplicación que conocemos ahora en muchos países de museos que frecuentemente se llaman ecomuseos y que encontramos en Italia, en Portugal, en Suecia, en Noruega, en España, en Japón, ahora en China y con un comienzo igualmente en India. Éstos están en numerosos países y no he hablado de Canadá, por ejemplo, que también conoció los ecomuseos en los años 80', 90'.

Este movimiento de los ecomuseos que se relaciona con el espíritu promovido en Santiago, marca la historia de los museos. Lo que también marca su historia es que numerosos museos, sobre todo locales, regionales y territoriales, como en Portugal, adoptaron esta noción de la función social del museo, de la necesidad de integrar al museo en el proceso y en la dinámica del desarrollo. Esto fue extremadamente importante y sigue siendo extremadamente importante hoy, cuarenta años después.

RESOLUCIONES

Bueno, se puede hablar del pasado, se puede hablar del presente, pero hay que hablar del futuro. Según mi experiencia limitada a un cierto número de países, y según mi experiencia de la dinámica de la innovación en materia de museos comunitarios, de museos de territorio, de museos interactivos, que existen ahora casi en todas partes, puedo decir que el futuro está ahí. Por un lado, los grandes museos, los museos tradicionales, los museos viejos, los museos de colección van a continuar enriqueciendo sus colecciones, van a continuar haciendo grandes exposiciones, van a continuar sirviendo a las elites nacionales y locales, así como a las importantes industrias turísticas. Por el otro lado, todos esos pequeños territorios, todas esas pequeñas comunidades que actualmente administran de manera dinámica y sustentable su patrimonio en el sentido del desarrollo, van sin lugar a dudas a continuar, pero con un problema. Esos museos comunitarios, esos ecomuseos o esos museos locales, producto del cambio económico -que no llamo crisis, pero sí conmoción económica, debida a la evolución social, económica, financiera del mundo- conocerán dificultades porque están muy frecuentemente establecidos sobre fundadores que los dirigen hasta envejecer, o sobre autoridades locales, comunas, municipalidades, distritos, que no han sabido darles el presupuesto y el personal profesional remunerado que necesitan. Entonces, será necesario que el mundo de los ecomuseos y de los museos comunitarios, se adapte a esta nueva configuración del patrimonio, de la gestión del patrimonio y asuma su rol de manera mucho más voluntariosa, gratuita, benévola y política (no en el sentido de una tendencia política, sino en el sentido de una política local, de una política de desarrollo) para permitir que este patrimonio que es recurso del desarrollo y recurso del futuro de las nuevas generaciones, pueda formar parte de eso que hoy llamamos desarrollo sustentable.

Eso era lo que quería decir hoy con respecto a la responsabilidad colectiva de nuestras comunidades, de nuestros profesionales, de nuestras instituciones. Les deseo en Santiago, hoy, cuarenta años después, un gran éxito en sus debates y gran satisfacción al recordar a los grandes antiguos que se reunieron en Santiago en 1972.

Hasta luego y ánimo. *m*

Los cambios sociales, económicos y culturales produciendo en el mundo y, sobre todo, en muchas subdesarrolladas, constituyen un reto a la Museología.

El momento que vive la humanidad es de progreso.

La tecnología ha propiciado un gigantesco avance de la civilización que no va a la par con el desarrollo humano. Eso propicia un desequilibrio entre los países que tienen un gran desarrollo material y los otros marginados y aún avasallados a través de su historia por los problemas que evidencia la sociedad contemporánea enraizados en situaciones de injusticia y las desigualdades inalcanzables mientras éstas no se corrijan. (1)

La problemática que plantea el progreso de la humanidad en el mundo contemporáneo requiere una visión integral y un tratamiento integrado de sus múltiples aspectos - sus problemas no pertenecen al dominio de una sola disciplina - la decisión sobre las mejores soluciones y su aplicación no corresponden a un grupo de la sociedad, sino a la participación amplia, consciente y comprometida de todos los sectores de la sociedad.

El Museo es una institución al servicio de la comunidad, la cual es parte inalienable y tiene en su esencia los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven. La conciencia puede contribuir a llevar a la acción a las comunidades, proyectando su actividad en el ámbito de la cultura; debe rematar en la problemática actual; es de responsabilidad del museo vincularse con el pasado con el presente y comprometiéndose con las transformaciones estructurales imperantes y provocando otros dentro de la cultura nacional respectiva.

Esta perspectiva no niega a los museos el rol que han jugado en el abandono del criterio de los museos especializados. Se considera que ella constituye el camino más adecuado que conduce al desarrollo y evolución de la cultura y el mejor servicio a la Sociedad. La transformación dará en algunos casos, paulatina o aún experimental, y en otros casos, podría ser ella la dirección de la transformación.

La transformación de las actividades museológicas requiere un cambio paulatino en la mentalidad de los responsables y encargados y en los lineamientos de las actividades de que dependen. Por otra parte el museo internacional requiere el auxilio, permanente o transitorio de especialistas en disciplinas diferentes y de especialistas en ciencias.

El nuevo tipo de museo, por sus características, parecería el más adecuado para actuar a nivel regional o de museo de poblaciones medianas y pequeñas.

Simposio Internacional de Museología

Nuevas Prácticas, Nuevas Audiencias: A 40 años de la Mesa de Santiago

Carmen Menares

Luis Alegría

Comité Organizador

Simposio Internacional de Museología

Cuatro décadas se cumplieron en 2012 desde que se llevó a cabo uno de los hitos más trascendentales para el desarrollo de la museología y los museos a nivel mundial: la Declaración de la Mesa de Santiago de Chile firmada en mayo de 1972, año en que UNESCO y el Consejo Internacional de Museos convocó a efectuar un trabajo interdisciplinario en torno al rol de los museos en un momento de profundos cambios que se estaban suscitando, especialmente en América Latina. Mismo año en que el edificio que alberga hoy a GAM fuera construido para la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD III).

Como parte de estas conmemoraciones es que en octubre pasado se realizó en GAM el Simposio Internacional de Museología. *Nuevas Prácticas, Nuevas Audiencias. A 40 años de la Mesa de Santiago*, organizado por la unidad de Mediación de la dirección de Audiencias del Centro Gabriela Mistral, junto a un colectivo de jóvenes profesionales de distintas instituciones culturales del país, interesados en esta temática.

Desde su apertura en septiembre de 2010, GAM ha retomado los contenidos fundacionales del edificio, recogiendo también estas reflexiones planteadas 40 años atrás. Si en 1972 existían interrogantes en torno al rol educativo y social de las instituciones culturales, hoy desde la dirección de Audiencias de este centro se trabaja de manera activa por la integración de los públicos.

Labor que se ha convertido en el eje principal de la programación artística y se traduce en estrategias que incentivan la participación cultural de los distintos sectores de la sociedad. Conscientes de que se trata de un trabajo a largo plazo que debe sostenerse, los programas de Mediación, Educación y Estudios colaboran, y se complementan entre sí, incentivando la realización de este tipo de encuentros.

Durante la organización del simposio se recibieron 50 propuestas de resúmenes de distintas zonas del país y del extranjero. De ellas se presentaron 30 ponencias en torno a seis mesas de trabajo que se organizaron temáticamente de la siguiente manera:

1. *Museos y diversidad cultural*
2. *Retos de la museología latinoamericana*
3. *Museos y participación social*
4. *Museos, historia y construcción de memoria*
5. *Estudios de audiencias*
6. *Museos y arte contemporáneo*

La selección que a continuación se presenta es una muestra de los principales debates del simposio.

Dentro de los invitados internacionales destacamos a Nora Landkammer, asistente de investigación en el Instituto de Educación de Arte (IAE), Suiza; Ana Rodríguez, investigadora y curadora, directora de la Fundación Museos de la Ciudad de Quito, y Javier Rodrigo, co-coordinador del proyecto Transductores, quienes presentaron el proyecto *Otra hoja de ruta para la educación artística*. El proyecto, que está en su fase preparatoria, consiste en la conformación de una red internacional de investigación en educación artística partiendo del análisis crítico de la Hoja de Ruta para la Educación Artística, presentada por la UNESCO (Lisboa, 2006 y Agenda de Seúl de 2010). Destacamos también las ponencias de Carlos Rendón, director del programa Museos y Territorio del Museo de Antioquia de Colombia y Javier Rodrigo, co-coordinador del proyecto Transductores, presentes en este número.

A modo de conclusión podríamos afirmar que el *Simposio Internacional de Museología* fue un interesante espacio de discusión y reflexión a la luz de lo que fueron algunos de los postulados centrales de la Declaración de la Mesa de Santiago de Chile del año 1972, y por sobre todo, reafirmar la centralidad de este hito cultural que revalida el rol de los museos en la sociedad actual.

El encuentro contó con el apoyo de la Subdirección Nacional de Museos de la DIBAM, Goethe Institut, ICOM Chile, la Dirección Museológica de la Universidad Austral, el Magíster en Arte y Patrimonio de la Universidad de Concepción, el Instituto de Historia UC, la Facultad de Patrimonio de la Universidad SEK, la Universidad ARCIS, La Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi y el Instituto Arcos. Agradecemos la colaboración de todo el equipo de la unidad de Mediación de GAM, a los miembros del comité organizador, así como también a cada uno de los coordinadores de las seis mesas que conformaron el simposio por ayudar a hacer realidad este encuentro. **m**



01

ARCHIVOS DE LA MEMORIA EN CHILE: EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN EN REGIONES

Daniela Fuentealba Rubio
Área Colecciones
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

La experiencia de investigación en regiones desarrollada por el área de Colecciones e Investigación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, se presenta como una de las nuevas prácticas de los museos de hoy, que buscan ampliar su campo y complementar constantemente su discurso con nuevas fuentes de información.

Tal como se plantea en la convocatoria de la mesa “Museos, Historia y construcción de memoria” hoy en día asistimos a una “*emergencia de los museos de memoria como fenómeno museológico...*” los que en sus prácticas buscan mostrar, de forma sistematizada hechos del pasado generalmente omitidos y/o la historia de organizaciones que lucharon contra las dictaduras, entre otras.

Proyecto: archivos de la memoria en Chile

Tiene por objetivo recoger diferentes experiencias de memoria a lo largo y ancho de las regiones del país, a través de entrevistas y recolección de patrimonio tangible e intangible para así poder documentar y dar a conocer las experiencias de diferentes organizaciones vinculadas a la defensa y protección de los derechos humanos durante la dictadura.

La necesidad por parte del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de realizar la investigación de estas fuentes es un tema relevante, ya que, tal como los hechos represivos ocurridos durante la dictadura abarcaron todo el territorio chileno, lo fue asimismo la respuesta solidaria y la organización para la denuncia, la protección y la defensa de los derechos humanos. Hoy la acción de recuperación de esa memoria y su difusión, debe contemplar el mismo nivel de alcance. Desde el segundo semestre del año 2011 se llevó a cabo un proyecto piloto en la Región de los Lagos y de Los

Ríos. Durante el primer periodo del año 2012 se llevó a cabo este proyecto de investigación en la Región de Coquimbo, actualmente se está desarrollando en la Región de Antofagasta y para el año 2013 se visualiza su realización en la Región del Bío Bío.

Con este trabajo de investigación, el Área de Colecciones e Investigación hace un aporte a la misión del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos a través de la preservación de la memoria de quienes protagonizaron la defensa de los derechos humanos durante la dictadura en las diferentes regiones de Chile.

Experiencia de investigación en regiones

1. Proyecto piloto: Región de Los Ríos y Los Lagos

El proyecto de investigación en regiones “Archivos de la Memoria: Investigación, catastro y recopilación de patrimonio tangible e intangible sobre Derechos Humanos en Distintas regiones del país: Proyecto piloto Región de Los Ríos y Los Lagos” desarrollado desde junio hasta diciembre del año 2011, se presentó como una actividad que acercó al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos a las personas de región, generando una experiencia recíproca en torno a la memoria, la valoración de la democracia y las diversas experiencias de violaciones de los derechos humanos ocurridas en nuestra historia reciente.

La itinerancia por Puerto Montt, Osorno y Valdivia significó que el Museo representara en su totalidad la labor que cumple marcando presencia en regiones y, a la vez, recopilando patrimonio, tangible e intangible.

Esta experiencia hizo palpable las necesidades que existen en las regiones pertenecientes al estudio, principalmente en las áreas de la conservación y la difusión de su patrimonio histórico. Las condiciones climáticas, y la falta de recursos ponen en una situación de extrema urgencia el cuidado del material documental físico. También los años que han pasado desde ocurridos los hechos de la dictadura, implican que quienes vivieron la experiencia vayan olvidando o ya no existan para contarlos. En ese ámbito el Museo se presenta como la institución apropiada para realizar estas actividades de manera adecuada.

Principales Resultados

- La metodología de trabajo permitió rescatar patrimonio tangible e intangible. Declaraciones públicas, cartas, audios y certificados de origen local, son algunas de las piezas documentales que hoy el Museo suma a su patrimonio, posibilitando su difusión y acceso público.
- Representantes de organizaciones civiles de DDHH, agrupaciones de familiares, organismos de DDHH, entre otros, participaron voluntariamente de este trabajo de registro, autorizando su uso museográfico y difusión con fines investigativos principalmente.

- Se contactó a un total de 48 personas, de las cuales se entrevistaron a 26, realizando 17 entrevistas semi-estructuradas, algunas de ellas grupales, a 15 hombres y 11 mujeres adultos, en las ciudades de Valdivia, Neltume, Río Bueno, Osorno, Puerto Montt, Ancud y Castro.
- De estas 26 personas participantes, 14 de ellas realizaron donaciones al Museo. Esto suma una característica especial ya que permite destacar el rol anónimo de muchas personas que se organizaron para trabajar en contra de la dictadura, arriesgando sus vidas.
- Se realizaron un total de 11 entrevistas registradas audiovisualmente, una de ellas reunió a un grupo de ex presos políticos en la ex cárcel de Isla Tejas, lugar al que volvían por primera vez después de su periodo de reclusión. Gracias al trabajo del equipo audiovisual y los investigadores del área de Colecciones e Investigación, se rescató el relato oral de 35 personas vinculadas de diferentes formas a los Derechos Humanos, logrando dejar su experiencia de vida registrada para su difusión en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, garantizando su preservación en el tiempo.
- Esta experiencia de investigación en las regiones de Los Ríos y Los Lagos tuvo como consecuencia la firma de 4 convenios que marcan las actividades y proyectos que el Museo puede realizar a futuro.
- El proyecto de investigación en región significó un acto de reparación para quienes participaron aportando de distintos modos a la conformación del Museo, creando un lazo y dejando huella en un lugar que busca denunciar las violaciones a derechos humanos vividas durante la dictadura. Muchas historias y experiencias personales pasaron a ser parte del relato del Museo, permitiendo mayor representatividad de los hechos.

2. Región de Coquimbo

“Archivos de la Memoria en Chile: Investigación, catastro y recopilación de patrimonio tangible e intangible sobre Derechos Humanos en distintas regiones del país: Región de Coquimbo” desarrollado desde febrero hasta julio del año 2012, fue la segunda experiencia de acercamiento del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos a las personas de región y su historia relacionada a los derechos humanos.

La exposición itinerante del Museo, que estuvo presente en las ciudades de La Serena y Coquimbo, removió el campo de los Derechos Humanos en la región, generando nuevos diálogos y mucho interés de las nuevas generaciones en este periodo de la historia y junto a esta investigación apoyó proyectos e iniciativas civiles en torno al tema. Revalorizando nuestra historia reciente y significando para quienes participaron, un reconocimiento del rol fundamental que cada uno de ellos jugó en momentos de miedo, extrema violencia e incertidumbre.

Principales Resultados

- Esta investigación identificó la existencia de 4 organismos de Derechos Humanos que funcionaron en la Región.
- También conocimos la historia de agrupaciones como la de estudiantes de la Universidad de La Serena durante la década de los 80', un grupo de ex prisioneros políticos y la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados.
- El listado de contactos alcanzó a 41 nombres, algunos de ellos representantes de agrupaciones. De estas personas se entrevistaron a 23, realizando 12 con registro audiovisual, 5 grupales y 7 individuales, rescatando el testimonio de 34 personas de la Región de Coquimbo. Si bien la mayoría de las entrevistas se realizaron en las ciudades de La Serena y Coquimbo, también se rescataron testimonios de personas de localidades aledañas como: Vicuña, Paihuano y Tierras Blancas.
- Se recibieron donaciones de 7 personas, fotografías, documentos legales y de otros tipos, 1 vestigio de la cárcel de La Serena, 1 libro y un documental audiovisual.
- Se estableció la realización de dos convenios en la región.
- La investigación desarrollada por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en la región de Coquimbo cumplió sus objetivos y reveló de manera explícita la necesidad de ejecutar acciones en el campo de los Derechos Humanos, que remuevan el debate público sobre el tema, integren a las nuevas generaciones y promuevan los proyectos relacionados a la materia que buscan preservar la memoria y mantener una conciencia acerca del respeto por los Derechos Humanos y el cuidado de la democracia.

3. Región de Antofagasta

El proyecto de investigación en regiones "Archivos de la Memoria en Chile: Investigación, catastro y recopilación de patrimonio tangible e intangible sobre

Derechos Humanos en distintas regiones del país: Región de Antofagasta" se desarrolla desde agosto hasta diciembre del año 2012.

En el mes de agosto se inició el trabajo en la región de Antofagasta, en paralelo a la exposición itinerante.

Se han realizado una serie de encuentros claves, ya se ha contactado a más de 20 personas vinculadas al campo de los derechos humanos y ha salido a la luz la existencia de organizaciones de Derechos Humanos como SERPAJ, Comisión Chilena de Derechos Humanos, Arzobispado, Mujeres por la Vida, entre otras.

Archivos de la Memoria en Chile, sus desafíos

I. Aumentar la cantidad de regiones para itinerar e investigar

El proyecto de investigación en regiones "Archivos de la Memoria en Chile" busca mantenerse en el tiempo, incorporando a las nuevas generaciones al debate sobre la memoria y los derechos humanos.

II. Disponer al acceso público todo el material recopilado

El trabajo requerido para poner al acceso público el patrimonio del Museo es constante y aumenta día a día. El proyecto Archivos de la Memoria en Chile, incrementa notablemente este patrimonio y suma la necesidad de difundirla.

III. Generar nuevos productos asociados a las investigaciones

Actualmente se encuentra en etapa de búsqueda de financiamiento, la realización de una serie de publicaciones que consisten en editar un catálogo por región que resuma la experiencia de investigación en terreno, junto con una breve descripción de los archivos donados y su historia oral asociada, incorporando un DVD síntesis de las entrevistas audiovisuales. Esta serie de catálogos estarán a disposición del público en el Centro de Documentación del Museo y se harían llegar a cada región para estar disponibles en bibliotecas públicas, museos, casas de memoria, universidades, etc.

02

CUARENTA AÑOS DE ESTUDIOS DE AUDIENCIAS EN MUSEOS

Evolución de la investigación sobre públicos de museos a partir de la Mesa de Santiago de Chile¹

Dr. Cristian Antoine

Escuela de Periodismo,
Universidad de Santiago de Chile

Resumen

La Declaración de la Mesa de Santiago de Chile fue enfática en señalar la atención de los museos por facilitar el acceso de sus colecciones y su contenido a la sociedad toda. Se trató sin duda de un acontecimiento excepcional en la historia de los museos en América latina, en particular por su vocación y apertura hacia las audiencias y el público. No obstante, la misma tuvo lugar en el mismo momento en que comenzaban a perfilarse los que a la postre iban a constituirse en elementos centrales de un área disciplinaria con un objeto y un método particular: los estudios de audiencias de museos (*Audience Research*). Estudiar a los públicos comenzó a ser considerado en muchos casos como una necesidad ineludible y a entenderse como un proceso interno propio del museo moderno, aunque la evolución en este sentido se había iniciado varios años antes.

1. Introducción

La Declaración de la Mesa de Santiago de Chile (DMSCH) fue enfática en señalar la atención de los museos por facilitar el acceso de sus colecciones y su contenido a la sociedad toda. Se trató sin duda de un acontecimiento excepcional en la historia de los museos en América Latina, en particular por su vocación y apertura hacia las audiencias y el público. En efecto, aunque la DMSCH no recoge la voz “audiencia” en su propuesta y la palabra “público” no se utiliza como ahora en el sentido de usuarios de los museos, el numeral 3 destacaba la necesidad de que los museos hicieran esfuerzos por ampliar “la posibilidad de acceso a sus colecciones” y el número 4 aludía a la urgencia de actualizar los sistemas museográficos tradicionales para “mejorar la comunicación entre el objeto y el espectador”.

Ciertamente los procesos de consolidación de la disciplina que llamamos museología corrían ya por caminos independientes cuando los convocados se reunieron en Santiago en 1972. No podemos saber desde la distancia si las reflexiones de entonces sobre los públicos y las audiencias que ya sostenían en algunos de los grandes museos del mundo tuvieron alguna influencia sobre el sentir y el ánimo de los asistentes a la cita en nuestra capital, pero ciertamente existía un conjunto de conocimientos sobre la gestión de públicos museales que se difundía a través de revistas especializadas, congresos, cursos de capacitación y contactos personales.

No es fácil historiar un proceso que, a decir de algunos observadores, se ha caracterizado por su opacidad (Azócar 2007). No obstante, parece ser que la misma DMSCH tuvo lugar en un momento en que comenzaba a perfilarse una *nueva sensibilidad* de los museos para con el público, sentido que a la postre iba a constituirse en el principal aliciente para el desarrollo de un área disciplinaria con un objeto y un método particular: los estudios de audiencias de museos (*Audience Research*).

¹ Este trabajo está asociado al desarrollo del proyecto de Investigación Fondecyt Regular 2012, n° 1120313, Los Museos y su público. Evaluación y análisis de la comunicación y gestión de las audiencias museísticas en Chile (2012-2014).

Es por ello que resulta de interés observar cual era al momento de la cita en nuestra ciudad, el conocimiento acumulado sobre estas materias y cómo, tras el encuentro en Santiago, siguió su evolución, teniendo siempre a los museos chilenos en el foco de nuestra atención.

2. La investigación sobre la audiencia de los museos

El proceso de alcanzar nuevas audiencias y de retener visitantes reiterados se denomina “desarrollo de la audiencia”. El término describe el proceso para mejorar los servicios brindados a los visitantes existentes y para alcanzar nuevos públicos (Waltl 2006). El desarrollo de audiencias (Cousillas 1997; Betancourt 2010) no es un simple curso de acción, sino un proceso administrativo planificado y dirigido que comprende el trabajo conjunto de casi todas las áreas de una organización cultural para llevar las metas generales y objetivos de la organización a elevados estándares de calidad.

Desarrollar audiencias no es igual a estudiar los públicos ni conocer a los visitantes, todas tareas muy sensibles a la vida de los museos en la actualidad, pero podemos pensar aquí que la primera es la consecuencia natural de la evolución de la segunda.

En efecto, las prácticas que llamamos ahora “desarrollo de audiencias” superan los enfoques cuantitativos y de eminente carácter sociodemográfico que caracterizan a los primarios “estudios de público”.

En todo caso, con el desarrollo de las audiencias se trata de romper barreras en todas sus modalidades y formas, y de atraer a los visitantes en actividades que ellos consideren que valen la pena (Livingstone 2005). No se trata solo de números, aunque es necesario reconocer que existen diferentes enfoques dependiendo de las necesidades del grupo objetivo específico.

Los Estudios de Público (Audience Research) se realizan para formar una base de datos sobre los visitantes y para disponer de información sobre aspectos demográficos y estilos de vida. Los métodos de acercamiento (entrevistas en las salas; observación directa, talleres, etc) se utilizan para comprender mejor las motivaciones de la visita, las expectativas de los usuarios y la calidad de la experiencia del visitante. Independiente de su orientación final, los estudios de público en general sirven para obtener información actualizada acerca de los visitantes al museo, con el fin de: optimizar el discurso museológico; adecuar distintos niveles de lectura del mensaje; dinamizar la propuesta museográfica; articular una relación dialéctica con el público visitante y potencial; mejorar las prestaciones del museo en su vertiente pública; responder mejor a las necesidades y expectativas del público y detectar demanda de servicios y mostrar a los patrocinadores de qué manera el museo sirve a la comunidad y qué sectores son usuarios del Museo.

Poder identificar a sus usuarios con el fin de definir y adecuar diferentes aspectos propios de este tipo de organizaciones, es una necesidad creciente para los museos (Nichols 2009). El conocimiento proveniente de los estudios de audiencia para organizaciones culturales provee a estas organizaciones de una información valiosa como herramienta de gestión extensible a distintas áreas de la actividad museal, incluyendo la programación de exhibiciones, la evaluación de actividades y proyectos propios y la recolección de fondos provenientes de los patrocinadores (*fundraising*) y, en general, con cualquier actividad en que el museo deba vincularse con su público.

No obstante, recolectar este tipo de información requiere de un diseño metodológico que permita llegar a usuarios con hábitos de consumo cultural muy desigual en cuanto al acceso a la oferta museística y, especialmente, disponer también de técnicas que se hagan cargo de representar igualmente a las personas que no van al museo (Asensio Brouard and Et.al 1998; Alcalde Gurt and Rueda i Torres 2008).

Un museo que recolecte este tipo de información, ha escrito Claudio Gómez (2001), tendrá la capacidad de demostrar que está cumpliendo con su misión y que es capaz de identificar sus aciertos y yerros en cuanto a la capacidad de identificar usuarios reales y potenciales y diseñar estrategias para atraerlos al museo (Gómez 2001). Estudiar las audiencias de los museos tiene que ver también con la capacidad de poder medir los logros y el cumplimiento de las metas institucionales, asumiendo así el valor de un insumo relevante para las políticas estratégicas de estas corporaciones y su vinculación con el consumo cultural.

Algunas visiones sostienen que la base de toda iniciativa de desarrollo de la audiencia debiese ser la investigación –la investigación de mercado– a sabiendas de que la audiencia es clave para identificar diferentes necesidades como también para desarrollar nichos de mercado y convencer a más visitantes de ser aficionados a los museos. Aplicado a los museos, argumentan que aquellos que podemos llamar museos exitosos necesitan “proveer múltiples experiencias: deleite estético y emocional, loas y aprendizaje, recreación y sociabilidad” (Kotler and Kotler 2000). En la entrega de múltiples experiencias satisfactorias y atractivas los museos alcanzarán las necesidades específicas de diferentes grupos objetivos y también ayudarán a audiencias individuales en su proceso de autodesarrollo.

Para Hans Andersen, por ejemplo, el desarrollo de la audiencia significa “enriquecer la experiencia de sus visitantes ayudándolos a aprender más y a profundizar su disfrute de lo que usted tiene para ofrecer (Andersen 2001). El desarrollo de la audiencia también requiere asegurar

2. Gilman, que había estudiado Psicología en la Universidad John Hopkins, se formó como estudiante de posgrado con el reconocido funcionalista Charles Sanders Peirce. En 1916, Gilman presentó un original estudio sobre los problemas físicos que afectan a los visitantes por las exposiciones mal planteadas en los museos.

3. Publicaciones periódicas especializadas que editan habitualmente artículos sobre estudios de público son, entre otras: Curator; Museum; I.C.O.M. News; Museum Journal; Journal of Museum Education; The International Journal of Museum Management and Curatorship; International Journal of Science Education; American Education Research Journal; Review of Educational Research; Environment and Behavior; Journal of Educational Psychology; Journal of Leisure Research; Culture et Musées; Boletín del Observatorio de museos y centros culturales de Brasil. Mientras que especializadas en estudios de público destacan: ILVS Review; Visitor Behavior; Journal of the Visitor Studies Association; Publics et Musées; Current Trends in Audience Research; Revista Mus-A; Revistas de la FEAM; Revista de Museología, Museos.es; Boletín Asociación Profesional de Museólogos de España (APME); Boletín del Museo Arqueológico Nacional, Boletín de la A.N.A.B.A.D., entre otras. En el ámbito nacional, Atenea y Universum han publicado algunos papers sobre museos en el pasado.

que las organizaciones culturales, y los museos en particular, continúen siendo relevantes para todos los grupos de la comunidad (Schuster 1998). Así, los elementos centrales del desarrollo de la audiencia son “las acciones que tomamos para involucrar a las personas, para entender sus necesidades e intereses, y para crear un ambiente y una experiencia que les sean atractivos” (Waltl 2006).

Esta área de conocimiento hace referencia a todos los estudios e investigaciones relacionadas con los visitantes de los museos y otros centros de educación no formal. No en vano, la Asociación Americana de Museos (AAM) les recomendaba a sus asociados (1992) la necesidad de que realicen análisis de público para determinar quien visita o no visita el museo, con el propósito de extender los servicios del museo a su público y, desarrollar y recopilar métodos de análisis de público que puedan probar y documentar cómo aprenden las personas en el ambiente museístico, junto con establecer estructuras de decisiones sobre la gestión del museo que impliquen un reconocimiento de los intereses y necesidades del público.

Aunque este movimiento partió de manera bastante menos formal y espontánea con los primeros museos que comenzaron a prestar atención al visitante de las salas. En efecto, con el cambio social y político que a partir de la Revolución Francesa determinó la emergencia de las clases medias en el siglo XIX, y la aparición del ocio y las necesidades de formación y educación como una consecuencia de esos cambios, los museos que hasta aquel entonces habían cumplido más que nada una tarea de almacenamiento, debieron comenzar a preocuparse por el público (Bazin, Casanova Viamonte et al. 1969; Alexander and Alexander 2008).

Mientras Pérez Santos (2011) reseña que el primer investigador del público de los museos del que se tienen referencias concretas es Benjamin Ives Gilman, curador del Boston Museum of Fine Arts entre 1893 y 1925, quien en 1918 publicó el libro *Museum Ideals of Purpose and Method*² (Pérez Santos 2011).

En 1925 la Asociación Americana de Museos encargó un estudio sobre el comportamiento de los visitantes a Edward S. Robinson, profesor de Psicología de la Universidad de Yale, que fue publicado en 1928 con el título “*The behavior of the museum visitor*”.

De esa misma época son las primeras aplicaciones del método de encuestas a los visitantes de los museos. En 1930, Paul Rea realizó en 75 museos norteamericanos las primeras estadísticas anuales de número de entradas en el marco de una investigación sobre el Análisis del Público financiada por la Corporación Carnegie (Rea, 1932). Mientras que en 1960 el *Milwaukee Public Museum* fundó un departamento

especial para conducir las evaluaciones de público, siguiendo una línea de trabajo que había abierto dos años antes la *Smithsonian Institution*.

En Europa, los estudios sobre las audiencias y el público de los museos comenzaron durante la postguerra con los trabajos pioneros de Bordieu y Darbel (1962) a propósito de una caracterización internacional de los principales museos europeos. Estos autores encontraron que la mayoría de los visitantes tenían un alto nivel de instrucción, demostrando la influencia del nivel de estudios como determinante de la visita, por encima de la procedencia socioeconómica (Cortazar Rodríguez 1993).

Durante los años sesenta tuvieron lugar algunas grandes investigaciones sobre las reacciones del público a las exposiciones museísticas, como las de Cameron y Abbey (1959,1960,1961) que introdujo criterios de marketing entre los estudios de visitantes, o las de Wells (1969) sobre museos de arte (Pérez Santos 1998).

A finales de los setenta las investigaciones de Shettel y Screven permitirán al área de Estudios de Visitante consolidarse desde la perspectiva disciplinaria al aplicar a la evaluación de las exposiciones en los museos los procedimientos de investigación educativa (Screven 1999).

Al comenzar el último tercio del siglo, el Museo Británico de Historia Natural formaliza un área de estudios de audiencia en su estructura, iniciando una época de liderazgo para los museos ingleses. Francia no se quedó atrás. Desde comienzos de los ochenta, primero en la Ciudad de las Ciencias y las Industrias de París, luego en el George Pompidou y más tarde en los grandes museos nacionales con vocación turística como el Museo del Louvre, el Museo de Orsay, el Museo Rodin y el Museo Picasso, por nombrar los más relevantes, comenzaron a recopilarse datos sobre sus asistentes que fueron sistematizados a contar de 1990 por el Observatorio Permanente de Públicos (OPP) creado por el Ministerio de Cultura.

Desde los ochenta en adelante, tal vez como producto de los cambios socioeconómicos, las organizaciones sin fines de lucro (como los museos) deben transformarse en organizaciones autosuficientes, debiendo orientarse hacia sus mercados objetivos (los públicos) (Kotler and Scheff 1997).

“El aumento de la investigación en esta área ha sido espectacular en todo el mundo desde principios de los años noventa, debido a lo cual el número de publicaciones se ha incrementado vertiginosamente, coincidiendo con los cambios socioeconómicos que empiezan a producirse en las instituciones sin ánimo de lucro, que debido a las nuevas políticas económicas liberales deben transformarse en

organizaciones autosuficientes y en competencia directa con otras instituciones. Los museos tienen a partir de este momento que orientarse más hacia su propio público...” (Pérez Santos 2011).

Estudiar a los públicos comenzó a ser considerado en muchos casos como una necesidad ineludible y a entenderse como un proceso interno propio del museo moderno.

Utilizando ampliamente una metodología basada en encuestas y grupos focales –a estas alturas un canon en la disciplina–, el opp francés investiga las variables más relevantes relacionadas con el público visitante: antecedentes y características de la visita (motivos, compañía, etc.), valoración de la misma (satisfacción general y sobre distintos aspectos), utilización de servicios, disposición a volver y características sociodemográficas y culturales de los visitantes (Mironer 1999). Desde fines de la década de los ochenta y hasta nuestros días, el aumento de la investigación en el área no ha parado de crecer, sumando aportes desde la psicología, la antropología, los estudios culturales y las ciencias de la comunicación, los que son consignados en prestigiosas revistas académicas y profesionales³.

En 1991 se creó en Estados Unidos la asociación profesional *Visitors Studies Association* que aglutina a más de 300 miembros y se reúne cada año en una convención cuyas actas constituyen una de las fuentes de consulta más importantes sobre estudios de audiencia y visitantes de museos⁴.

El Ministerio de Cultura español ha creado recientemente (2010) un Laboratorio Permanente de Público de Museos orientado a convertir la investigación sobre el público en un instrumento de gestión integrado en la actividad habitual de los museos, que ayude a planificar y programar teniendo en cuenta los intereses y necesidades de los visitantes y, conseguir un sistema de estadísticas e indicadores ágil y riguroso que fundamente y permita la realización del trabajo del museo sobre el conocimiento exhaustivo de las necesidades del público en todo lo que le afecte. En Estados Unidos, al menos desde el 2008, la Oficina Central de Estadísticas realiza anualmente un completo estudio sobre la Participación Pública en las Artes (SPPA por sus siglas en inglés).

En México los estudios sobre audiencias de museos han explorado la perspectiva de género (Maceira Ochoa 2008), complementando los enfoques clásicos que suelen tener estos trabajos en el campo cultural azteca (Schmilchuk 1987). Algunas investigaciones recientes (Meyer Rodríguez 2004; Meyer Rodríguez 2006) han constatado el alto porcentaje de la población juvenil mexicana que reconoce no visitar museos, arguyendo entre las razones para la desafección que

estas instituciones les provocan “lo aburrido de sus propuestas, la solemnidad imperante, la carencia de equipos interactivos y la falta de estrategias específicamente dirigidas hacia ellos”, entre otras, mientras aumenta el consumo privado de medios de comunicación⁵.

En Argentina, la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos realiza desde hace algunos años tareas de formación, investigación y asesoramiento sobre el tema, convencida de que los estudios de público promueven la obtención de conocimientos sistemáticos sobre los visitantes reales y potenciales de los museos con el objetivo de fortalecer la función social de dichas instituciones. Para la oficina trasandina, contar con información rigurosa acerca de las características, necesidades y expectativas de los públicos es fundamental para llevar adelante una gestión que coloque al visitante en una posición protagónica. Se trata de un insumo de valor que posibilita reflexionar sobre la identidad de la institución, diseñar un plan de comunicación estratégica acorde con las características de la comunidad, planificar y evaluar las exhibiciones así como las actividades de extensión educativa y cultural, entre otras aplicaciones.

Los museos brasileños viven un verdadero auge, no solo de audiencias, sino también de inversiones. Una reciente lista mundial de los museos más visitados del mundo incluyó a museos y exposiciones de São Paulo, Río de Janeiro, Belo Horizonte y Brasília, entre los que han atraído a un público superior en 2010 (Redacción 2011). Probablemente este aumento en la preocupación por la gestión de las audiencias de los museos se deba al empeño que viene poniendo en estas materias el Instituto Brasileño de Museos (IBRAM), una institución del Ministerio de Cultura responsable de la Política Nacional de Museos y de la mejora de servicios del sector⁶.

3. ¿Y para el caso chileno?

Como en otros órdenes de cosas, habrá que convivir con ciertos retrasos. El ambiente internacional sensible al estudio del comportamiento del público en los museos tuvo repercusión en Chile recién a principios de los años 90, cuando se realizaron los primeros estudios de público en el Museo Chileno de Arte Precolombino en Santiago.

Estos estudios le permitieron al Precolombino conocer más de cerca a quienes los visitan y recopilar una información específica de gran interés al momento de tomar decisiones. En palabras de Francisco Mena, quien a mediados de los 90 era su subdirector: “Los estudios de visitantes, pueden convertirse en una contribución importante al diseño y programación de las exposiciones, así como de otras decisiones dentro de un museo” (Mena and De Ugarte 2005).

Aunque las primeras referencias mencionan que entre los años 1979 y 1980, cuatro grandes museos del

4. Cfr. <http://visitorstudies.org/resources/journal-and-archive>

5. Todo un problema, toda vez que de acuerdo con la Encuesta de Hábitos de Consumo del 2010, publicada en el Atlas de infraestructura y patrimonio cultural de México 2010, el 37.6 por ciento de los mexicanos nunca ha acudido a un museo. Según el documento, las personas pretextan varias razones, entre ellas que no tienen tiempo, que los recintos están muy lejos o, simplemente, que no desean conocerlos. Esto cobra relevancia en un país donde hay más de mil 185 museos, uno por cada 91 mil 437 habitantes Redacción (2012). Un tercio de los mexicanos no ha pisado un museo. Milenio. Ciudad de México, Milenio.

6. Con una audiencia total de 535 mil visitantes, la 29ª Bienal de São Paulo, que se presentó entre el 19 de septiembre y 12 de diciembre de 2010, figura en el ranking como la 12ª exposición más visitada en el mundo el año pasado. La exposición “El Islam” (Islã) (445.598 visitantes), Regina Silveira - “Linha de Sombra” (477.106) y “Rebecca Horn” (313.756), todos ellos organizados por el Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) en Río de Janeiro, llegaron poco después en el ranking. “El mundo mágico de Escher,” (O Mundo Mágico de Escher), en CCBB Brasília, y “Expedición Langsdorff” (Expedição Langsdorff) CCBB São Paulo, también aparecen en el ranking de las 100 muestras con mayor público.

país, tres de los cuales pertenecían a la Dibam (Museo Nacional de Bellas Artes, Nacional de Historia Natural y Arqueológico de La Serena), realizaron estudios de público que vinieron a corroborar que sus visitantes más asiduos son niños que acuden principalmente por motivos de educación formal y representan un espectro sociocultural más amplio que el de los adultos. Asimismo, los museos tienen un carácter localista, poco abiertos al turismo y a los extranjeros, y donde el público nacional visitante tiene, la mayoría de las veces, experiencias museológicas anteriores⁷.

No obstante, los estudios más completos parecen ser los de la década siguiente. Una de las primeras investigaciones realizadas en el Precolombino data de 1992 y se relaciona con la planificación de la exposición “Colores de América”, ocasión en que a los investigadores les preocupaba conocer anticipadamente las opiniones y prejuicios de los visitantes en relación a los colores ‘correctos’ para ciertos momentos y circunstancias. “Dentro de esta perspectiva, pensábamos que sería interesante saber más de las ideas del público acerca del color antes de diseñar el show, con el fin de crear una sensación de desconcierto y que el visitante se diera cuenta de esto a través de su propia experiencia” (Mena & de Ugarte: 2005:129).

Con el tiempo, los estudios de público aplicados por el museo mencionado incluyeron dos tipos de evaluaciones: una ‘cognitiva’, orientada según los expertos, a estimar la comprensión por parte del visitante de los contenidos entregados y, una ‘demográfica’ destinada a saber quiénes eran sus visitantes (sexo, edad, frecuencia de la visita, etc). En una encuesta realizada en 1998 incluyeron como criterio la nacionalidad de los visitantes en un esfuerzo por avanzar en el reconocimiento de expectativas diferentes entre connacionales y turistas foráneos cuando visitan los museos. La reflexión constante sobre las demandas y expectativas de la audiencia se tradujo para el caso del Museo de Arte Precolombino, en cambios en la museografía así como en el rediseño de las vitrinas siguiendo un criterio temático y no geográfico, como había sido habitual.

Sin embargo, nos parece que el estudio de visitantes más completo realizado por el Museo Chileno de Arte Precolombino, es el que estuvo relacionado con una muestra temporal de la “Colección DeNegri-Montt” durante los años 2001-2002. Un cuestionario individual escrito en tres idiomas (español, inglés y francés) fue aplicado a 958 visitantes (13% del total del público de la muestra). La investigación puso en evidencia la heterogeneidad del público del museo, su estacionalidad y las dificultades de comprensión de las etiquetas de la muestra.

A propósito de los trabajos sobre audiencias liderados por Francisco Mena y Milagros de Ugarte en el

Precolombino, la Dibam, comenzó a manifestar cierta preocupación por esta área, vinculando el estudio de las audiencias de forma relevante a partir del Plan de Mejoramiento de Museos de 2004.

En los museos de la DIBAM, la percepción del visitante sobre los servicios ofrecidos, así como el grado de satisfacción respecto de estos últimos, no ha sido evaluada científicamente de manera periódica (González and Castro 2001). El Libro de Sugerencias y Reclamos y las opiniones recibidas directamente por los funcionarios son las únicas alternativas que tenían los museos para conocer a sus usuarios. Ello, a pesar de conocerse que los visitantes de museos que expresan su opinión por escrito son un porcentaje muy reducido del total (menos del 1%) y las observaciones son, en su mayoría, felicitaciones por la muestra o por la atención recibida y aquellas que pueden ser consideradas negativas, por lo general, son reparos menores.

Con el propósito de conocer el perfil de los visitantes de los museos y comprender mejor sus intereses y preocupaciones, gustos y necesidades, la Subdirección de Museos junto a la empresa Mori desarrolló en 1996, un primer estudio denominado *Estudio del Público de los Museos de Chile*, cuyo objetivo era “tener un diagnóstico general a lo largo del país, sobre la opinión de los usuarios acerca de nuestros museos y los servicios que éstos ofrecen”⁸.

El Estudio Calidad de Servicio de los Museos pertenecientes a la Dibam del año 2000, vino a ratificar el interés del servicio público por sistematizar su abordaje de las audiencias museales.

Por esos mismos años la Revista Museos, tribuna de la DIBAM, publicó dos artículos muy significativos sobre el tema. El primero que hemos estado usando como fuente en esta sección, de González y Castro (“Estudios de público en los museos de la DIBAM”) ofrece un recuento de los estudios de público en los museos a nivel internacional y en Chile (González and Castro 2001). El segundo expone los resultados del primer estudio de audiencia realizado en el Museo Nacional de Historia Natural dirigido por Claudio Gómez. Gómez, formado en EE.UU, se convirtió en el precursor de la incorporación de estudios acabados y sistemáticos de audiencias al Plan Estratégico Participativo (considerando al personal del museo) anual de los museos.

Estos estudios ofrecen información del visitante que luego es usada en la reformulación de la propuesta del museo. Es así como el MNHN que recibía anualmente un promedio de 9 mil visitantes a mediados de la década pasada, solo en la semana de las vacaciones de invierno de 2012 tuvo 98.137 visitas. Hoy es el Museo público más visitado en Chile el día del Patrimonio y desde su reapertura en mayo de 2012 hasta agosto del mismo año ya cuenta con 156.169 visitas.

7. Agüero, M, P. Domínguez y V. Segure. 1980. El museo y el niño. Informe Proyecto Regional de Patrimonio Cultural pnud/unesco. Manuscrito sin publicar. Citado por González y Castro.

8. Este estudio se realizó solo en museos del Estado, abarcando 22 de los 25 museos dibam que se encontraban abiertos al público, incluidos los tres museos de carácter nacional (Bellas Artes, Histórico e Historia Natural).

4. Comentarios

Los estudios de público en el mundo tienen una tradición casi centenaria, pero en Chile recién empinan los treinta años. Se trata de aproximaciones que han surgido casi siempre como respuesta a iniciativas de carácter privado, ello es bastante común en la experiencia internacional. Recientemente se han sumado los ministerios de cultura como fuente recopiladora de datos, no obstante la práctica muestra que la recolección de datos básicos sobre los visitantes (*Visitors Studies*) ha sido el expediente más recurrido por los museos chilenos, tanto los privados como aquellos dependientes de la DIBAM.

Realizados con más frecuencia que los llamados estudios de audiencias (*Audience Research*), las investigaciones efectuadas por los museos chilenos desde la década pasada han estado principalmente orientados a identificar elementos sociodemográficos claves como edad, sexo, nivel educacional e información sobre lugar de procedencia de los usuarios de museos, ello con el fin de procurar información útil para la planificación y gestión de los mismos. Las universidades han tenido en el mundo un rol preponderante en los estudios de las audiencias de los museos, pero en Chile tienen una presencia poco perceptible.

La sensibilidad que los museos deben presentar por el entorno social que pareció esbozarse en la redacción de la DMSCH, es probable que haya actuado como un aliciente para el desarrollo de los estudios de audiencias y públicos.

Referencias

- Alcalde Gurt, G. and J. M. Rueda i Torres (2008). "Una aproximación al análisis del no-público de los museos a partir del estudio de uso del museo de arte de Girona." Mus-A. Revista de los Museos de Andalucía(10): 90-95.
- Alexander, E. P. and M. Alexander (2008). Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums. Lanham, AltaMira Press.
- Andersen, H. C. (2001). "The Market Leaders." Museums Journal 101: 30-31.
- Asensio Brouard, M. and Et.al (1998). "El proyecto "Públicos y Museos"." Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España APME(3).
- Azócar, M. A. (2007). "A treinta y cinco años de la Mesa Redonda de Santiago." Retrieved 10/04/2011, 2011, from http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_991.pdf.
- Bazin, G., P. Casanova Viamonte, et al. (1969). El tiempo de los museos. Madrid...[etc.], Daimon.
- Betancourt, J. (2010). ¿Qué es un museo postmoderno? Loliput, red de pequeños museos interactivos del Area Andina, VIII Seminario Taller Medellín.
- Cortazar Rodríguez, F. J. (1993). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara.
- Cousillas, A. M. (1997). "Los estudios de visitantes a museos. Fundamentos generales y principales tendencias." Naya. Noticias de Antropología y arqueología.
- Gómez, C. (2001). Conociendo mejor a nuestros usuarios. Revista Museos. Santiago de Chile, Subdirección Nacional de Museos, DIBAM: 7 - 21.
- González, M. I. and M. Castro (2001). Estudios de Público en los Museos de la Dibam. Revista Museos. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM): 13 -16.
- Kotler, N. and P. Kotler (2000). "Can museums be all things to all people?: Missions, goals, and marketing's role." Museum Management and Curatorship 18(3): 271-287.
- Kotler, P. and J. Scheff (1997). Standing room only : strategies for marketing the performing arts. Boston, Mass., Harvard Business School.
- Livingstone, S. M. (2005). Audiences and publics; when cultural engagement matters for the public sphere. . Barcelona, Intellect
- Maceira Ochoa, L. (2008). "Género y consumo cultural en museos: Análisis y perspectivas." Revista de Estudios de Género. La Ventana. Universidad de Guadalajara, México. III(27): 205 - 230.
- Mena, F. and M. De Ugarte (2005). "Estudios de Evaluación de público: desde la experiencia del Museo chileno de Arte Precolombino." Revista Warken. Antropología, Arqueología, Historia(006): 125-135.
- Meyer Rodriguez, J. A. (2004). Cultura mediática y audiencias regionales: el consumo cultural en Puebla. Humanidades y Ciencias Sociales. Tenerife, España, La Laguna, España: 211.
- Meyer Rodriguez, J. A. (2006). Dinámicas urbanas y modernidad. Hacia una reconfiguración de los consumos culturales en la ciudad de Puebla. UNIREvista. 1.
- Mironer, L. (1999). "Cent musées à la rencontre du public: les chemins de la rencontre." Publics et Musées: 133-166.
- Nichols, B. (2009). Results from the 2008 Survey of Public Participation in the Arts 10th International Conference on Arts and Cultural Management (AIMAC 2009) Sunday June 28, 2009 - Wednesday July 1, 2009 Southern Methodist University, 6425 Boaz Lane, Dallas, Texas 75205: 1.
- Pérez Santos, E. (1998). La evaluación psicológica en los museos y exposiciones. Fundamentación teórica y utilidad de los estudios de visitantes. Facultad de Psicología. Departamento de Personalidad, Evaluación y Psicología Clínica. Madrid, España, Complutense de Madrid. Doctorado en Psicología.
- Pérez Santos, E. (2011). Museos, públicos y gestión cultural G+C Revista de Gestión Cultural. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, AECID: 42 - 49.
- Redacción (2011). "Brasil se une a l ranking internacional de exposiciones y museos más visitados." Retrieved 4 de septiembre de 2012, 2012, from <http://www.theartnewspaper.com/attfig/attfig10.pdf>.
- Redacción (2012). Un tercio de los mexicanos no ha pisado un museo. Milenio. Ciudad de México, Milenio.
- Screven, C. G. (1999). Visitor studies bibliography and abstracts. Chicago, Screven & Associates.
- Schmilchuk, G. (1987). Museos : comunicación y educación : antología comentada. México, D.F., INBA.
- Schuster, J. M. (1998). "Neither Public Nor Private: The Hybridization of Museums." Journal of Cultural Economics 22(2): 127-150.
- Waltl, C. (2006). Museums for visitors: Audience development. A crucial role for successful museum management strategies. Intercom 2006: 7.

03

ALCANCES DE LA NUEVA MUSEOLOGÍA EN EL DESARROLLO INTEGRAL DE ALUMNOS DE ARTES VISUALES¹

Nayadeth Parra

Licenciada en Educación
Profesora de Artes Visuales
Universidad de Concepción

Tanto el museo como la entidad educativa formal son agentes sociales con la responsabilidad civil de educar y formar personas íntegras para enfrentar el día a día en una sociedad que se presenta en constante cambio y donde el conocimiento es un bien preciado en medio de la globalización imperante.

Los objetivos de la nueva museología y sus funciones están estrechamente ligados con objetivos y funciones que competen a la educación formal. La educación dejó de ser responsabilidad exclusiva de los establecimientos educativos, ya que el individuo como ser sociable, debe su formación cognitiva y de capital cultural a su relación con otros individuos, con los objetos y el entorno social al cual se vea enfrentado. En este sentido, surge una necesidad mutua entre la unidad educativa formal y el museo para complementarse y suplir las necesidades que la educación actual requiere.

La relación más directa, y de la que posteriormente se establecen otros nexos, es el modelo constructivista. El modelo constructivista, que en su ámbito de educación formal propicia el hecho de que la persona sea responsable de adaptar las herramientas y los conocimientos que se le entregan respecto de un tema determinado a su red de conocimientos previos. A ello se deben sumar sus experiencias de vida e incluso su capital cultural para generar un nuevo conocimiento. Se busca una dinamización de los procesos de enseñanza, actividades que promuevan la investigación personal y la interacción social. Educar seres responsables y capaces de enfrentar problemáticas diversas en el día a día. A esto se suma, la adaptación del currículum ministerial según las necesidades de la comunidad educativa y de los diversos proyectos educativos institucionales.

Su enfoque es el ecológico. Este enfoque se basa principalmente en la relación que existe entre el individuo y su entorno, donde los diversos sistemas del macrosistema en que la persona se encuentra inmersa

1. Tesis de pregrado para optar al título de Profesora de artes visuales y grado académico de Licenciada en educación, Facultad de educación, Universidad de Concepción.

interactúan entre sí. El aprendizaje tiene un valor psicosocial, donde el enfrentarse a otro e interactuar con él, cobra importancia y el proceso de enseñanza–aprendizaje es dinámico, ya que todos los integrantes de este proceso tienen algo que entregar a un otro.

Puntos de encuentro

Entre la gestión de la nueva museología y el accionar dentro del aula, específicamente en este caso en la asignatura de Artes Visuales, existen muchos factores en común y un accionar estrechamente ligado del que poco se conoce. A continuación, veremos algunos de ellos.

- **Privilegiar la investigación**

En el museo, la investigación es un objetivo fundamental dentro de las funciones planteadas para el museo en la definición oficial vigente dada por ICOM.

En el aula a su vez, tanto el profesor como el alumno deben ser investigadores, proceso metodológico mediante el cual son responsables de su propio desarrollo cognitivo. Buscar, observar, analizar y comparar tanto acciones como resultados para generar conclusiones óptimas al proceso de aprendizaje propio: “Enseñar y aprender a preguntar, a sospechar, a dudar, a encontrar pistas y ‘móviles’ aparentes u ocultos” (Huerta, 2005: 124).

- **Considerar a las personas en base a sus valores, creencias, sentimientos y percepciones**

Dentro del aula, la evaluación cualitativa debe cobrar igual o mayor importancia a la hora de enfrentar a los alumnos a un producto determinado. De qué manera sus ideales, sus convicciones, sentimientos y móviles actúan y se aprecian en un trabajo en particular, y cómo a su vez el alumno reacciona ante el trabajo de los demás.

Así mismo, como el museo debe ser un medio que propicie una relación con la comunidad y le entregue experiencias útiles para la vida.

- **El aprendizaje significativo a partir de una experiencia vivenciada, interpretada y conceptualizada**

El aprendizaje significativo es aquel en que el individuo toma nueva información y la relaciona con información y conocimientos previos, generando de esta forma un nuevo conocimiento en base a su red conceptual ya existente, el antiguo conocimiento se fortalece con el nuevo. La experiencia es un factor fundamental, ya que el alumno, mediante ejemplos y actividades prácticas –en que el saber y el hacer se juntan– se internaliza el nuevo conocimiento de manera significativa y permanente. “(...) no basta con la presentación de una información a un individuo para que la aprenda, sino que es necesario que la construya mediante su propia experiencia interna” (Carretero, 2006: 57).

Además, hay que destacar que este aprendizaje y estas experiencias deben de preferencia apelar a lo emotivo. Apelar a los afectos desencadena una ráfaga de sinapsis neuronal a diversas áreas del

cerebro, permitiendo que todo lo que se asimile bajo condiciones gratas permanecerá a largo plazo y como elemento relacionador de situaciones en la vida.

- **Un sistema abierto y flexible que se adapta a las necesidades de un grupo social determinado**

Es necesario siempre entender el contexto en que la comunidad educativa se desarrolla, y que el entorno en que se emplaza el colegio sea protagonista de las actividades que se realizan en el aula, que exista relación de lo cotidiano con lo que se enseña para que sea significativo por parte del alumnado.

Así también el museo debe estar conectado con el entorno en el cual se emplaza y con la realidad del gran porcentaje de quienes le visitan. Adaptarse a las circunstancias y mejorar con cada experiencia.

- **Gestión**

Entiéndase como la capacidad de dinamizar los procesos dentro de las partes de una organización para lograr ciertos objetivos.

La gestión pedagógica “(...) se concreta en la praxis, debe responder a una educación entendida como el resultado constante de un proceso histórico–cultural que posibilite el perfeccionamiento continuo y constante de la personalidad del ser humano y que le abra camino para su comprensión” (Soubal, 2010). Los directivos a nivel de institución y el profesor en el aula, deben cumplir este rol de dinamizadores de procesos para el desarrollo íntegro de los alumnos.

El profesor debe ser gestor en su espacio, ya sea la sala de clases o el espacio común con el resto de los docentes

El museo al mismo tiempo debe organizar procesos que se adapten a los cambios sociales y que permitan que la comunidad sea conciente de su identidad cultural y la proyecte en el tiempo con conciencia histórica.

- **Identidad cultural y realidad social**

Tanto el fin del nuevo museo como el colegio debiesen pretender establecer cierta identidad cultural en los individuos, uno con la audiencia en el espacio expositivo y el otro con los alumnos en el aula. Vincularlos en el actuar diario con su territorio, establecer un sentido de pertenencia con su realidad personal y comunitaria. La comprensión del contexto en que una comunidad en particular se desenvuelve viene acompañada de la responsabilidad de hacer visible esta realidad. En este caso, responsabilidad tanto de la entidad educativa como del espacio expositivo. Crear pertenencia a través de sus acciones. Establecer nexos entre individuos con aspectos comunes.

- **Interdisciplinariedad**

En el modelo constructivista, la relación de las partes como articuladores de un todo, se da tanto a nivel de personas como de asignaturas. Llevar a cabo un currículum donde todas las asignaturas se apoyan

unas con otras en pro del desarrollo integral de los alumnos. Así también debe ser para los museos, no centrarse solo en su línea de acción, sino que observar otros museos de diversas disciplinas y trabajar en red, estableciendo nexos y vínculos en sus contenidos en pro de otorgar a los visitantes una experiencia integral.

Gestión museológica y aula. Los “OFT”

El desarrollo integral de los alumnos se da mediante el logro de los objetivos fundamentales transversales (OFT) establecidos en los planes y programas del Ministerio de Educación para cada asignatura, en este caso, en artes visuales. Los OFT son los conocimientos, habilidades, actitudes, valores y comportamientos que se espera que los estudiantes desarrollen en el plano personal, intelectual, moral y social. Los cuatro ejes de los OFT son *persona y entorno, formación ética, desarrollo del pensamiento y crecimiento y autoafirmación personal*. Dentro de las funciones del museo que abarca todos los OFT para ser aplicado en el aula es el montaje expositivo y todo el proceso de gestión que éste conlleva.

Así como en el espacio museal existen ciertas normas y lineamientos para ordenar los elementos y las variables que conforman el montaje, estas pueden ser adaptadas al espacio del colegio y de esta forma establecer y dar a conocer a los alumnos una guía adecuada de metodología a seguir en el proceso de creación y exposición de su producción en las artes visuales, así como también, aplicar esta metodología a otras áreas del conocimiento dentro del currículum educativo.

Persona y entorno. Según los Planes y programas del subsector de Artes Visuales, este objetivo busca principalmente “(...) ubicar en el centro la creación artística como elemento importante en la búsqueda de la experiencia personal y colectiva, y desde esta perspectiva aproximar a los estudiantes a su realidad social, psicológica y cultural” (MINEDUC, 2004: 18). Mediante el trabajo de creación plástica y posteriormente el planteamiento de un proyecto expositivo, el alumno se vincula de todas formas con su entorno próximo y su realidad social, en este caso, con la comunidad educativa y sus experiencias de vida que determina su actuar en esta comunidad, a su vez, lleva a cada alumno a plantear problemáticas propias de su edad. Se pueden expresar con total libertad y sentirse partícipes de una comunidad que los mantiene siempre dentro de una sala de clases.

Desarrollo del pensamiento. Este objetivo se caracteriza por “(...) formar capacidad y habilidades de observación y registro, interpretación y apreciación estética, y expresión visual de ideas y emociones” (MINEDUC, 2004: 18). En este caso, todo el proceso de anteproyecto y de realización del proyecto de obra y montaje generan una agudeza investigativa por parte

del grupo curso. En una primera etapa, todo el proceso de organización y reflexión en torno a una problemática común para poder desarrollar la propuesta, reforzado por los contenidos vistos en clases y sus propias experiencias personales, generan una respuesta significativa del aprendizaje. Así también, idear un guión museográfico coherente y adecuado a las circunstancias de la institución educativa y el contexto determinado.

Formación ética. Mediante su logro pretende formar individuos con respeto por el otro, la diversidad, el valor de la belleza, la libertad y autonomía personal. Los alumnos aprenden a generar, primeramente, una actitud crítica ante problemáticas y situaciones que le aquejan, y que en el ejercicio descubren que muchas veces son problemas que afectan al grupo curso en general, por lo que se refuerza la empatía con el otro y su trabajo. Así también, aprenden a respetar las ideas de los compañeros y a emitir las propias ideas de manera responsable.

Crecimiento y autoafirmación personal. Busca la “(...) estimulación y desarrollo de los rasgos y cualidades que conforman y afirman la identidad personal de alumnos y alumnas” (MINEDUC, 2004: 18). En resumidas cuentas, es todo lo que pretenden los OFT en su conjunto. El alumno mediante su trabajo da cuenta de ideas propias que mediante el montaje son apreciadas por toda su comunidad y le ayudan a establecer redes de confianza y seguridad ante el resto. Se vincula con su entorno y se apropia de manera significativa de los espacios, que aunque sean pasajeros de la etapa escolar, le pertenecen de todas formas.

Experiencia de montaje en el colegio

Junto a un grupo de alumnos de 3° año medio del colegio Instituto San Pedro, en la comuna de San Pedro, Región del Bío-bío, se realizó una gestión y desarrollo de montaje al interior del colegio.

Como introducción al proyecto, la actividad se enmarcó en una primera instancia en los factores históricos que propiciaron el surgimiento del arte conceptual y contextual, y como estos cambios llevaron a una reformulación en la estructura del museo tradicional conocido hasta la década del 70 hacia un museo integral, enfatizando las resoluciones de la Mesa de Santiago de 1972.

El proyecto consistió en observar su entorno cotidiano más próximo, que en este caso fue el colegio, y generar una propuesta de obra, una intervención/instalación dentro de los espacios disponibles (patio, salas y pasillos) y desarrollar el proyecto en el ámbito de gestión previa, el desarrollo práctico y la evaluación final.

Primeramente los alumnos problematizan e investigan en relación a un tema contingente y cercano a su



realidad, tanto personal como colectiva, lo cual ha de servir como fundamento de la posterior obra a realizar. Luego, organizan los tiempos de trabajo y distribuyen labores, todo en el formato de una carta Gantt.

Junto con una clase de apoyo relativa a la museografía, de forma simple pero concisa para ellos, se les explica cómo utilizar los espacios de manera óptima, para sacarle provecho a sus obras y para que los espectadores de su montaje puedan recibir la experiencia y el mensaje de manera clara. Entender que los espacios del colegio pueden ser adaptados según sus necesidades de montaje, observando y analizando su entorno, registrando, boceteando y generando las mejores soluciones a sus requerimientos.

Con estos antecedentes, los alumnos estaban dispuestos y preparados para:

- Observar y buscar el espacio que más les acomode para su propuesta, realizan bocetos de diversas vistas de este espacio, así como planos de planta con la ubicación de la obra y el recorrido que los espectadores realizarán alrededor y/o sobre él.
- Determinar los materiales que les serán factibles de utilizar y que se acomoden a los requerimientos del montaje.
- Observar y analizar el factor de la iluminación, que en este caso era de preferencia luz natural y su incidencia en el trabajo a realizar.
- Dejar estipuladas todas las labores para el día del montaje, para que todo resulte expedito durante el tiempo determinado para esta acción.
- Crear cédulas de identificación y abstract que acompañen la obra en el día del montaje.

Ya en el día del montaje, los alumnos llevan a cabo todo su proyecto previamente establecido, y entienden de manera práctica como toda una metodología de investigación y organización de montaje, genera un producto de regocije personal y de acercamiento a su comunidad educativa.

Tanto los alumnos del mismo 3º medio, sus compañeros de otros niveles, padres y apoderados, profesores y directivos, en general, toda la comunidad educativa, logra ser parte del proyecto expositivo planteado por el grupo curso, y permanecer como una metodología aplicable en el tiempo con otros cursos y otros profesores responsables.

Conclusiones

La nueva museología es un ideal de acción museal y función educativa, pero sobre todo un proceso de gestión, un reflejo del ideal educativo que la sociedad de nuestros tiempos necesita, que con un trabajo paralelo y complementado puede dar resultados que otorguen mutuos beneficios. La educación artística es el pariente pobre del currículum, que mediante experiencias generadoras de conocimiento y regocijo, es decir, de aprendizajes significativos como en este caso, puede retomar el lugar de privilegio que merece. A su vez el museo, como agente cultural e institución reconocida, debe retribuir ese sitio a la población estableciendo mecanismos de acción desde la educación temprana en los colegios.

La organización y el trabajo en equipo, así como relacionarse con el otro y generar sentido de pertenencia en un espacio y tiempo determinado son fundamentales para establecer un ambiente de trabajo armónico y de entendimiento. Buscar aliados, replicar esta experiencia no solo en Artes Visuales, sino que en el resto de las asignaturas del currículum, logrando una sincronización en la dirección de los contenidos, y que el aprendizaje de los alumnos sea recibido de manera satisfactoria, ya que así entenderán que todo es parte de todo, que la interdisciplinariedad nos permite pensar de manera compleja para dar soluciones al mundo complejo en el que estamos. Y por sobre todo, el desarrollo integral del ser humano, en el caso académico y de experiencia mostrada, mediante el logro de los OFT. Tener un alumno, y por ende una persona, un ciudadano capaz de cumplir bien su rol, vivir en conexión con su entorno y generando conocimiento a cada momento, a partir de algo tan simple como su experiencia museal en el colegio. La experiencia de entender que es capaz de organizar y lograr cosas, a través del arte, pero sobre todo, a través de una gestión neo museal que debiese considerarse más en las acciones de formación que en la teoría.

Bibliografía

- Carretero, M. (2006). Constructivismo y educación. Editorial Aique, Buenos Aires, Argentina.
- MINEDUC. (2004). Planes y programas artes visuales 3º medio.

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y EDUCACIÓN

Natalia Miralles Jara

Doctora en Educación Artística

U. Complutense de Madrid

Académica Pedagogía en Educación

Artística UCSH

04

La función educativa en los Museos de Arte

Actualmente la función educativa al interior de los museos ha adquirido una relevancia que la convierte en una de las áreas más interesantes de los museos. A través de las nuevas estrategias que se llevan a cabo desde el departamento educativo, comienzan a crearse nuevas audiencias que hace algún tiempo atrás parecía poco probable que visitaran los museos. Este panorama auspicioso para la museología en general tiene un desarrollo diferente según el tipo de museo. Si bien actualmente la gran parte de los museos cuenta con especialistas en el ámbito educativo, el planteamiento aún es bastante heterogéneo y cambia significativamente de un tipo de museo a otro.

En el caso de los Museos de Arte la función educativa se afianza desde mediados del siglo xx, luego de la creación de ICOM en 1946 y la consolidación de su comité CECA (Comité de Educación y Acción Cultural). Sin duda alguna que el primer grupo privilegiado con el auge de la función educativa en los museos fue el colectivo escolar, público que en gran parte de los museos del mundo sigue siendo uno de los más relevantes. Su aproximación en masa a los museos responde a varios aspectos interesantes de abordar, en primera instancia es a partir de los años 80 donde la escuela comienza a ver que el museo puede ser un “aliado” o un “apoyo” para los profesores y busca en los museos un repositorio de información que le pueda ser útil para trabajar con sus estudiantes. Luego los profesores comienzan a ver el museo como una gran aula y como una opción de complementar sus contenidos, por lo que no era extraño ver en las salas una gran cantidad de escolares que trabajaban con “guías” que pretendían ordenar y sacar mejor provecho a la visita, materiales que en su mayoría eran bastante tediosos para los alumnos y que se basaban en transcribir nombres, fechas y reproducir determinadas obras de forma bastante precaria.

Los museos por su parte comenzaron a entender que los distintos tipos de visitantes necesitaban un trato diferenciado, lo cual propició que estas áreas educativas fueran dotadas de mayor personal generando estrategias específicas para el colectivo escolar. De esta forma podemos ver como hoy, gracias al desarrollo de la pedagogía museística y el crecimiento importante de la oferta de actividades, se ha conseguido que esta visión cambie y que las visitas a los museos se conviertan cada vez más en experiencias significativas para los estudiantes, logrando de esta forma fidelizar a una mayor cantidad de público.

Opciones metodológicas de los Museos de Arte

Los museos de arte presentan grandes diferencias según las colecciones que albergan, diferencias que también se traducen en sus modos de trabajo, dentro de esta categoría encontramos un espectro bastante amplio que incluye: Museos de bellas artes, museos de



arte popular, museos de artes decorativas, museos de arte sacro, museos de arte precolombino, museos de arte contemporáneo, y también museos que abarcan más de uno de estos géneros. Es interesante entonces ver qué aspectos tienen en común en cuanto a sus opciones metodológicas a la hora de plantear las actividades de educación y cuales los diferencian.

Un aspecto común que actualmente se da en casi todos los museos en los que mencionábamos anteriormente, es la diversificación de la oferta. Los museos han comprendido que la clásica “visita guiada” no logra explotar todo el potencial deseado por lo que han sumado a la oferta nuevas actividades que van desde la renovación de esta instancia clásica de visita, a crear otro tipo de visitas (dinamizadas, cuenta cuentos, temáticas, visitas con artistas, etc.) y talleres dirigidos a distintos tipos de públicos (familiar, adulto, infantil, joven, etc.), junto con conferencias, capacitación docente, workshops, etc.

Otro aspecto común es el espacio privilegiado que los museos de arte han otorgado al colectivo escolar, organizando una oferta importante y bastante variada de programas educativos en donde se ofrece a los centros educativos mayores opciones para realizar la visita al museo, muchas veces incluyendo capacitación al docente y materiales que ayuden a preparar y reforzar los contenidos trabajados en la visita, ideando una estrategia que permita trabajar sincrónicamente entre museo y escuela. Una de las condiciones fundamentales que permitieron que esto se lograra, fue la capacidad de los museos de abrirse a la idea de que sus colecciones podían ser trabajadas en relación con los planes escolares. Este punto es bastante relevante ya que si bien aún existe en algunos sectores la idea de que el museo no debe “escolarizarse”, es notable

como varios de los programas que los museos ofrecen se enfocan a determinados contenidos de los planes de estudio, aspecto que hace interesarse a los docentes en asistir al museo ya que logran conexiones reales con el trabajo de aula.

Educación artística y museos

La función educativa en los museos de arte y las metodologías que se utilizan tienen aspectos comunes con el desarrollo teórico y metodológico de la educación artística. Si bien ambos espacios tienen características diferentes debido principalmente al ámbito educativo al cual pertenecen, escuela al espacio formal y museo al no formal, hay puntos en común que se han desarrollado gracias a los grandes temas que a lo largo de la historia han cruzado a la educación artística, principalmente lo referente a su función en el currículum y al *qué enseñar* y *cómo enseñar*. Uno de los cambios más relevantes que ha experimentado la educación artística son aquellos que se sistematizan a partir de la DBAE (Educación artística basada en la disciplina) en donde se establece que dentro del campo de la asignatura deben incluirse aspectos como la estética, la historia del arte, la crítica y la producción artística. Esto implica un cambio de visión importante ya que el área que se dedicaba casi exclusivamente al ámbito de la creación comienza a enriquecerse integrando nuevas funciones relacionadas con el conocimiento del arte como lenguaje.

Estos aspectos son significativos para la educación museal ya que el contacto directo con la obra se torna fundamental a la hora de trabajar los ámbitos recién mencionados, el estudio en torno al arte, la comprensión del fenómeno artístico y la sensibilidad estética son áreas en que las visitas a museos juegan un rol muy importante. Mención aparte tiene en todos

los museos la relación que configuran con el público escolar, que como señalábamos anteriormente sigue ocupando un papel protagónico dentro de gran parte de los museos, aspecto por el que nos centraremos en este grupo objetivo.

El conocer los nuevos requerimientos de la educación artística genera que los museos busquen, al igual que en el aula, la mejor forma de enseñar. Situación un tanto compleja para el museo que de a poco se abre a comprender las necesidades y la realidad que experimentan los docentes y los alumnos en la clase de arte, donde surgen problemas que en el papel no están contemplados pero que si ocurren, como la escasa alfabetización visual, la programación poco contextualizada de las visitas y en algunos casos la débil red que existe con el colectivo docente. Esto genera que en los museos exista una multiplicidad de formas de abordar esta función, con el fin de lograr un método adecuado, ligado con la escuela pero con una identidad propia. De esta forma los museos generan un proyecto educativo basado en orientaciones didácticas que distinguen y dan un sello a la labor cultural y educativa. Estos lineamientos se expresan fundamentalmente a través del tipo de actividades que se ofertan, información que se le entrega al visitante sobre las mismas y fundamentalmente a través de los profesionales que se desempeñan como guías o monitores. El discurso o forma de abordar las obras que tiene el guía va a ser decisorio a la hora de establecer o no un diálogo con la audiencia y también el contenido que se va a entregar sobre las piezas en cuestión. Actualmente los museos de arte en este sentido tienen un desafío mayor que el resto ya que son instituciones que históricamente han tenido reticencias naturales respecto a la museografía didáctica, al no incorporar módulos interactivos u otras iniciativas que corresponden a este tipo de tendencia. Aspecto al que se puede sumar otra gran tarea: establecer estrategias que permitan acercar a un público que en ocasiones es reacio a algunos tipos de arte, especialmente al arte de su tiempo, en muchos casos porque se siente fuera de él al no comprenderlo.

En esta situación es en donde se encuentran varios museos de arte contemporáneo, instituciones cada día más en boga que han enfrentado de diversas formas esta tarea, existiendo en la actualidad diversas aproximaciones que dan paso a un debate aún en desarrollo.

Museos de Arte Contemporáneo

El desafío de educar en torno al arte contemporáneo adquiere mayor fuerza gracias a la influencia de museos paradigmáticos en este aspecto como el MOMA (Museum of Modern Art, New York) y el Centro de Artes Georges Pompidou, entre otros. Precisamente al interior del MOMA se configura un método de enseñanza-aprendizaje de las artes que ha sido un

referente significativo en educación artística al interior de varios museos. El método VTS (Estrategias de Pensamiento Visual) fue creado por Philip Yenawine, quien fue director del departamento educativo del museo entre 1983-1993 y Abigail Housen, psicóloga cognitiva que aportó sus propuestas para elaborar un método de enseñanza-aprendizaje de las artes.

Este método fue dirigido a visitas escolares y como manera de apoyar a los profesores en el uso del museo, y de arte en general, para generar procesos reflexivos en sus alumnos. Entrevistado por Franck González, Philip Yenawine describe las características fundamentales del VTS y de su metodología de trabajo:

“El V.T.S se dirige a la gente para que hable acerca de las obras de arte. Que hable de ellas empleando su propio lenguaje, sus propias palabras, para poder acercarse, como método para poder entender aquello que no comprenden. El educador de museos o el profesor en el aula se convierte pues en un elemento dinamizador, propiciador de discusión, aceptando un papel neutral de apoyo.

El educador en nuestro programa es alguien que ayuda y que anima a que cada uno de los espectadores desarrolle su propia forma de mirar, su propio proceso de percepción. Para nosotros es más importante ayudar a ver lo que se encuentra en la imagen que el encontrar ideas o informaciones específicas acerca de una obra dada”.

El último punto que describe Philip Yenawine es fundamental en el sistema VTS y es lo que lo diferencia y distancia de la visión tradicional de aprendizaje en el museo. En este método no se presta mayor atención a lo que se está aprendiendo sino que al proceso cognitivo que el visitante está llevando a cabo, por lo que la noción transmisora de saber del museo clásico queda obsoleta y se pasa a un aprendizaje basado en el descubrimiento de los objetos y en las teorías constructivistas donde el sujeto, en este caso el visitante del museo, es quien de manera activa interpreta la información que le otorgan las piezas y no es el museo, o el educador que lo representa, quien se encargaría de transmitirla. Este modelo ha sido exportado a otros museos, situación que algunos autores plantean como negativa ya que no se está considerando el contexto y las necesidades de cada lugar. El sistema VTS se convierte en una metodología ampliamente difundida y exportada a distintos lugares del mundo, un ejemplo concreto es el Museo Picasso de Málaga en donde han adoptado este método en sus actividades educativas.

En definitiva es un sistema que se basa en los principios del aprendizaje por descubrimiento, en la base de que lo esencial no es la educación en torno al arte sino la mediación, convirtiéndose en guía en un facilitador. Esta tendencia ha generado que muchos programas

1. González, F. (2006) “Estrategias de Pensamiento Visual”. En Contemporánea. Revista Gran Canaria de Cultura. Las Palmas de Gran Canaria n°1, pág. 1.

educativos se enfoquen en este ámbito basando sus programas educativos en una metodología que facilite el contacto entre obra y visitante y no necesariamente intente educarle. Sin embargo en el caso de los museos de arte contemporáneo surgen nuevos desafíos, métodos con este enfoque pueden funcionar muy bien en algún tipo de obras, pero qué sucede en el caso de las artes visuales más crípticas para el público general ¿Qué se puede hacer cuando los visitantes no consiguen hablar ni hacer una vinculación real con la obra porque no logran acceder a ella?, ¿Cómo se podría masificar el interés por visitar muestras de arte contemporáneo logrando que las experiencias de los visitantes sean realmente significativas?

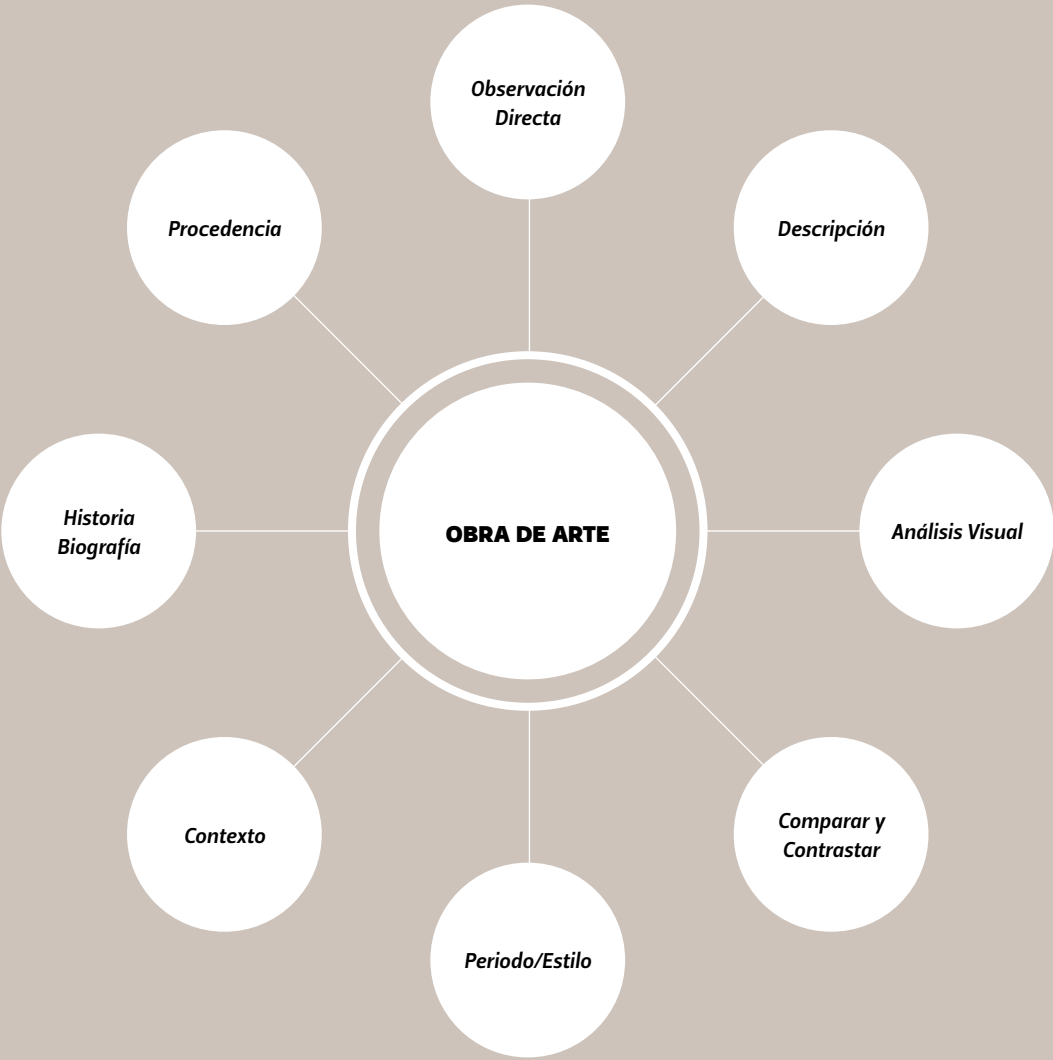
Actualmente el arte es un lenguaje que abarca nuevos ámbitos, y que muchas veces se plantea en estrecha conexiones con obras y referentes claves de las artes visuales. Estos aspectos implican un cuestionamiento respecto al tipo de metodología que es adecuada para este tipo de museos. Es importante entender que si bien el museo no puede hacerse cargo de las deficiencias de la educación artística que se lleva a cabo en el ámbito escolar, tampoco se puede pretender generar interés y formar audiencias sin realizar un trabajo que abarque un espectro más amplio que solo mediar o entregar información relativa a las obras expuestas. Abordar una obra de arte contemporáneo, implica no solo trabajar determinada obra como tal sino que abarcar las nuevas funciones y nuevos campos en que el arte se desenvuelve. El desapego de la comprensión de las artes como géneros clásicos; pintura, escultura, fotografía grabado, video etc. es un proceso no del todo consolidado y al enfrentar un visitante a una instalación o un objeto lo primero sería enfatizar en ese aspecto. También sucede lo mismo en torno a los materiales que utilizan en arte, y el desplazamiento de objetos y conceptos que reinan en el arte contemporáneo y que tampoco han sido asimilados de forma masiva. Este último aspecto es bastante particular, ya que también se puede utilizar como un punto de partida para el abordaje de las obras, prueba de esto son las iniciativas que en esta área se han llevado a cabo en el ámbito curatorial, en donde algunos de los tópicos recién mencionados se establecen como ejes claves para configurar exposiciones.

Se hace indispensable realizar iniciativas que se enfoquen en acercar las artes visuales contemporáneas a toda la ciudadanía, y no solo a los niños que por su naturaleza son seres receptivos y abiertos, sino que también a quienes fueron educados en torno a la valoración de la belleza del arte clásico y occidental y que se sienten muy alejados del arte que no responda a esas expectativas. Dentro de las acciones para revertir este proceso están las que se relacionan directamente con la labor que realicen los museos y también con la que se realice en la escuela en

torno a este tema. Si bien no solo en la escuela se juega el cambio en torno a la alfabetización visual y la competencia cultural y artística, sí está claro que continúa siendo la institución que por excelencia puede hacer un cambio en la democratización y el acceso a las manifestaciones artísticas, sobre todo en el ámbito del arte contemporáneo que como planteábamos anteriormente no es el más cercano para los padres de estos niños. En el contexto chileno sabemos que gran parte de las aproximaciones que tengan las personas a los museos comienzan en la escuela, esto se debe a que aún no están del todo establecidos en nuestro contexto los espacios relacionados con talleres familiares, ocio cultural y clubes para niños y jóvenes asiduos a los museos, convirtiendo la salida escolar en la instancia más significativa para una potencial creación de audiencias. Es por esto que el museo no puede estar ajeno a lo que pasa en la escuela en el ámbito de la educación artística y es indispensable reconocer que aquí también hay desafíos pendientes ya que el arte contemporáneo no es trabajado como un contenido importante en la realidad escolar, si bien está consignado en los programas, no es un contenido que aborden todos los docentes y generalmente la enseñanza de las artes visuales termina en las vanguardias del siglo xx.

Desde los museos no solo se puede educar a través del área especializada sino que tomando todo museo como un agente educador. Esto incluye capacitación a todo el personal en torno a la importancia de esta área y también al diálogo interdisciplinario que permita fomentar la apertura de las muestras de arte contemporáneo a otros sectores de la sociedad y no solo a una elite. Algunos museos extranjeros, especialmente en el mundo anglosajón, han tenido experiencias de curatorías llevadas a cabo por equipos interdisciplinarios en donde el área educativa tiene un rol muy importante. Por ejemplo en el J. Paul Getty Museum, de Los Ángeles, realizan desde los años 90 exposiciones colaborativas basadas en que las distintas áreas del museo tienen la misma relevancia a la hora de plantear una exposición, de esta forma la función educativa se optimiza notoriamente ya que está integrada desde la gestación del proyecto expositivo. También se han configurado sistemas, basados en gran parte en variantes del diálogo socrático y el ya mencionado VTS, que buscan a través del diálogo y componentes lúdicos propiciar una experiencia significativa en torno a las artes. Sin embargo nuevamente se tiende a rehuir el contenido más denso del arte contemporáneo, el mismo que en múltiples ocasiones se rehúye en el sistema escolar porque es complicado hasta para el mismo docente. Es por esto que es interesante plantear el proceso de la educación del arte contemporáneo de forma multidimensional, comprendiendo que es importante propiciar diálogo y crítica pero que esta no será posible sin antes enseñar aspectos claves de las artes.

Amy Silva² mediante el siguiente esquema recoge aspectos vitales en este proceso:



2. Silva, A. (2008) ¿De que hablamos en el diálogo con el arte? Actas I Congreso internacional Los Museos en la Educación, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.

Figura 1. Formas de llegar a un diálogo sobre arte. Amy Silva (Metropolitan Museum of Art).



El museo y las exposiciones en general son lugares únicos que permiten el contacto directo con la obra, experiencia fundamental en el desarrollo de la sensibilidad estética, sin embargo, para lograr que la visita se pueda aprovechar del todo se hace indispensable generar estrategias que apunten a objetivos más macro que la experiencia con determinada exposición. Actualmente hay museos que han optado por realizar materiales didácticos asociados a las obras de arte y que se usan en medio de la visita, en algunas instancias se ha criticado el uso de estos materiales porque entorpece o compite con la obra en cuestión, volviendo nuevamente a la visión de que el proceso del disfrute del arte debe ser personal y no inducido, sin embargo ¿Qué sucede en casos en que este material no viene a entorpecer sino a enriquecer la experiencia?

Un ejemplo concreto son las *visitas dinamizadas*. En algunas de estas visitas el educador utiliza un carrito que contiene material didáctico que va utilizando mientras hace el recorrido por las obras seleccionadas, que en general responden a contenidos temáticos previamente establecidos que delimitan un tema específico a trabajar. Esto hace que a veces no sea suficiente con mediar para que el visitante descubra, sino que entregarle claves para que el pueda comprender la obra en cuestión, y más aún pueda comprender cuál es su rol en el arte actual que le pone en una posición diferente a la de ser solo un sujeto contemplativo. En definitiva, la tarea que debe plantearse es de una envergadura fascinante: abordar la obra con esta mirada multidimensional en un tiempo reducido y lograr aprendizajes significativos es una labor compleja pero absolutamente necesaria, sobre todo en escenarios como el nuestro, donde la misión del museo y su potencial como agente educador debe continuar en revisión e investigación basada en el contexto de estudiar las audiencias, y también las potenciales audiencias, que pueden beneficiarse de estas experiencias.

Para esto se hacen indispensables dos acciones concretas. En primera instancia continuar con la potenciación de la alianza entre docentes de arte y

museos, conexión que desde hace algunos años se ha empezado a establecer en determinados museos, existiendo experiencias muy valiosas pero que todavía podrían catalogarse como iniciativas en desarrollo si se comparan con la realidad internacional; y en segunda instancia procurar realizar un diagnóstico certero sobre el estado de la alfabetización visual y la educación artística en nuestro país, que permita a los educadores de museos conocer la realidad de los visitantes y entregar un programa educativo acorde a esas necesidades. Esto es indispensable sobre todo porque las oportunidades de tener a los grupos escolares en las exposiciones de arte contemporáneo son escasas, las salidas pedagógicas en muchos establecimientos educacionales son bastante reducidas por lo que si bien hacer un juego en torno al arte puede ser algo muy entretenido y seguramente los niños lo pasarán muy bien, debemos cuestionarnos si estamos generando lo que ellos necesitan, nos estamos diferenciando de otra actividad lúdica en tono al arte que podrían hacer en el establecimiento, estamos propiciando que ese contacto con la obra original tenga la riqueza que esperamos y despierte en ellos inquietudes que pueden ser decisoras en la formación de una ciudadanía conectada con el arte de su tiempo. La misión de los museos de arte como instituciones dedicadas a preservar y difundir el patrimonio artístico es muy grande ya que en ellos recae un papel protagónico en la difusión del arte contemporáneo. Si observamos los otros espacios que albergan este tipo de manifestaciones artísticas, galerías de arte por ejemplo, aún no se abren del todo a incorporar la educación artística dentro de sus ejes de acción, aspecto que denota en que estas sean visitadas solo por el pequeño grupo selecto interesado en el arte contemporáneo, haciendo mayor la distancia entre la ciudadanía y el arte contemporáneo, ampliando la brecha entre la ciudadanía y el arte de su tiempo.

Referencias

- González, F. (2006) "Estrategias de Pensamiento Visual". En Contemporánea. Revista Gran Canaria de Cultura. Las Palmas de Gran Canaria nº1
- VVAA (2008) Actas I Congreso internacional Los Museos en la Educación, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.

APUNTES PARA UNA DISCUSIÓN SOBRE EL FENÓMENO MUSEAL DE LA CIUDAD DE VALPARAÍSO

Prof. Dra©. Javiera Carmona Jiménez
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Playa Ancha, Valparaíso

05

Introducción

El tema central de esta ponencia es la ciudad de Valparaíso, sus museos y el marco de la demanda que sobre estas instituciones culturales impone el tema patrimonial, el que se estructura en torno a los conceptos que articulan la visión del territorio como espacio imaginado, la comunicación como mediación y apropiación cultural y el visitante como comunidad interpretativa. Se titula “apuntes” porque consiste en una primera aproximación al fenómeno museal de la ciudad de Valparaíso, el que pone en relieve la situación de limitación y dispersión de información sobre estos actores culturales que dificulta la discusión sobre el diseño e implementación de políticas culturales museales locales y su derivación en la creación de fondos concursables para financiar las iniciativas museales.

Valparaíso fue declarada por la UNESCO *Patrimonio de la Humanidad* en julio del año 2003. De manera paradójica, contraria al espíritu que la animó, esta denominación que privilegia su protección como herencia cultural por su valor único, ha sido argumento para que se ejecuten acciones de enorme impacto en el conjunto urbano. La ciudad puerto ha sido escenario de continuas operaciones de intervención basadas en un discurso nostálgico monumental (Nordenflycht, 2004), animadas por la especulación inmobiliaria, la ausencia de planificación urbana y las limitaciones para desarrollar de manera sostenible el turismo cultural sobre bienes patrimoniales. La denominación Patrimonio Mundial se convirtió en fundamento económico de la maniobra de transformación de la urbe.

Valparaíso es un caso representativo de los centros históricos latinoamericanos que representan culturas locales y que emprenden un modo particular de interacción con la memoria de la comunidad, la naturaleza y la construcción de su hábitat. La lectura que privilegia y reconoce la heterogeneidad y diversidad de este espacio cultural se construye desde la noción actual de patrimonio, entendida como construcción social integral que implica los entornos naturales, culturales, paisajes, sitios históricos, biodiversidad, tradiciones pasadas y presentes, conocimientos y experiencias vitales (Icomos, *Carta de Turismo Cultural*, 1999). En síntesis, durante muchos años se manejó en nuestro país un concepto de patrimonio rígido y limitado,

lo que produjo una débil vinculación con la comunidad y los sistemas educativos (Trampe 2007: 7).

En este contexto de tensión entre una visión restrictiva del patrimonio, que ampara la ejecución de acciones homogenizadoras y artificiosas sobre Valparaíso, y la ciudad vista como tejido vivo, como sistema que expresa un patrimonio real heterogéneo y contradictorio (Giovannoni 1998:128), los museos de la ciudad son actores significativos en este proceso de “malestar patrimonial”, en cuanto persisten en cierta visión hegemónica del patrimonio y prolongan su situación de autoexclusión cultural y social cuando no son reconocidos como espacios de encuentro para la comunidad. La transformación de este rasgo, contrario a la accesibilidad, integración y participación de sus audiencias, es lo que hoy demanda de ellos la sociedad contemporánea.

La *Cartografía Cultural de Chile* (2001) ofrece datos significativos sobre la percepción del patrimonio de la propia comunidad. Por ejemplo, la v región figura con el porcentaje más alto de patrimonio relevado por la propia comunidad (66,8%), destacando sobre todo el patrimonio local (37,9%), por sobre los monumentos conmemorativos (28,9%). Para el estudio, estas cifras concuerdan con la idea de “ciudad patrimonial” donde los edificios, plazas y recursos propios de un centro urbano, han sido reconocidos como patrimonio, más que aquellos elementos que fueron erigidos con un fin conmemorativo (Cartografía Cultural de Chile, 2001: 53). El patrimonio local fue entendido en la investigación como “bienes muebles e inmuebles, lugares o formaciones naturales dentro de una localidad, reconocidos por la comunidad como valiosos para su identidad y necesarios de conservar” (Cartografía Cultural de Chile, 2001: 101). El museo, como institución, se posiciona de manera inconfortable en esta articulación de conceptos pues en la concepción de los vínculos entre cultura y sociedad, realidad y representación, acciones y símbolos, el museo no tiende a problematizar sus relaciones culturales. En la actualidad el museo se pregunta sobre la inclusión de la sociedad en la institución y no de la incorporación o aceptación de él como un actor más en su comunidad. Visto así, el punto en cuestión no está en la institución museo como tal, sino más bien en el enfoque de las representaciones museológicas, es decir, sobre la manera en que cada museo asume su rol de productor cultural o constructor de representaciones que a menudo caen en la sobre simplificación del pasado, del patrimonio, anulando la agencia humana presente en la herencia de la que es depositario.

En la controversia sobre la defensa del patrimonio sin participación, el culto postmoderno a los monumentos como política urbana y la recuperación (o más bien develamiento) de una identidad fragmentada (o mejor identificaciones, entendidas como procesos dinámicos inacabados), los museos son potenciales partícipes de la deseable reparación y remedio de la “herida patrimonial” que aqueja a Valparaíso como custodio de un patrimonio. Es decir, el museo en la actualidad es un actor significativo de la discusión patrimonial en tanto se reconoce como patrimonio todo lo que interviene en el desarrollo cultural del individuo y la sociedad (Ballart y Tresserras, 2001: 78).

En esta perspectiva la valoración del museo solo como una institución cultural anclada a un monumento, guardián de una colección o conjunto de objetos valiosos, se desplaza hacia la concepción del museo como agente cultural que participa de la operación de develamiento de lo propio y auténtico de la comunidad a la que está asido (todo museo, más allá de su tipología y enfoque museológico, está situado en una comunidad). El museo objetiva en cultura material una carga inmaterial patrimonial, actúa en la operación de transferencia patrimonial a través de un enfoque museológico, y finalmente contribuye en la generación de comunidades interpretativas inclusivas que terminan por reemplazar de manera definitiva la noción pasiva de “público” o “visitante”. El museo en la actualidad se sitúa de manera nítida en un territorio que trasciende el edificio-museo-monumento, erigiéndose en un auténtico centro patrimonial que participa en la definición, identificación y reforzamiento de la personalidad colectiva de las comunidades (Ballart y Tresserras 2001: 79).

La comprensión del museo desde su dimensión museológica y su praxis, en un territorio convulsionado por una política cultural y patrimonial controvertida, que entra en disputa con demandas explícitas por su papel como dinamizador socioeconómico y agente del desarrollo local, permite abordar este fenómeno museal desde la encrucijada de la museología crítica y la comunicación. La primera es entendida como la ruptura con el modelo tradicional de museo acrítico, sesgado y que perpetúa la entronización de la misma exclusión; en tanto que la comunicación se examina como práctica cultural de apropiación, no limitada a los medios de comunicación social, sino como una teoría social de la comunicación basada en el paradigma de la mediación. La comunicación en el museo se entiende entonces como la creación de relaciones perdurables entre el museo y sus audiencias.

“Modelo ‘que trabaja con intercambios entre entidades, materiales, inmateriales y accionales’ adecuado para ‘estudiar aquellas prácticas en las que la conciencia, la conducta y los bienes entran en proceso de interdependencia’[...]. Un modelo que referido al campo del que nos ocupamos busca dar cuenta de las formas/instituciones que toma la comunicación en cada formación social, de las lógicas que rigen los modos de mediación entre el ámbito de los recursos, la organización del trabajo y la orientación política de la comunicación, y por último de los usos sociales de los productos comunicativos” (Martín Barbero, 1988: 9).

El enfoque crítico sobre el museo permite incorporar una inflexión sobre el rol social, político y cultural del museo a partir del análisis sobre el tipo de conocimiento sobre el que actúa, y desplaza la versión cerrada del pasado y la memoria, vista como certeza que impide la tarea de interpretación abierta sobre la comprensión de los sujetos históricos y actores sociales (del pasado y del presente) como constructores de representaciones. El enfoque crítico asume la concepción extensiva del Patrimonio (Hernández, 1992: 93), atento a la experiencia significativa del contacto directo del público/comunidad con un repertorio de objetos contextualizados que favorecen el desarrollo local (Desvallées y Mairesse, 2009: 58). La comunicación aflora como mediación, como el lugar que permite comprender la interacción de la producción con la recepción y que responde no solo a las condicionantes de la industria cultural, sino que viene también de la trama cultural y los modos de ver. En este marco es posible concebir al museo como elemento de un sistema en el que se desarrollan prácticas cotidianas que estructuran usos sociales de la comunicación, como la cotidianeidad familiar, las solidaridades vecinales y la amistad, la temporalidad social y la competencia cultural.

Una cartografía museal accidentada

El panorama museal chileno es en extremo diverso y manifiesta de manera plena la variedad de instituciones que hay en Latinoamérica, las que conjugan no solo las tensiones de los límites difusos de las disciplinas que fundan cada museo, que impiden la aplicación mecánica de un criterio clasificatorio unificador. También se manifiestan en los museos de nuestra región diferentes realidades que activan variables geográficas, históricas, sociales, políticas y económicas (Bellido Gant, 2007). Dentro de un mismo territorio se pueden apreciar experiencias disímiles al descender desde el nivel de lo nacional al local.

Asimismo, entre uno y otro museo de un mismo territorio se aprecia una variabilidad de condiciones y tramas culturales que permiten repensar el patrimonio, la historia, la memoria y los olvidos, es decir, discurrir sobre la función del museo ante una comunidad,

lo que en definitiva excede el enfoque propiamente museológico: “cómo trabajar sobre la memoria en la actualidad, cómo documentar dramas históricos, qué puede significar para el arte, ahora encandilado por las instalaciones, un arte tan poco museificable o tan difícil de museificar” (García Canclini 2005: 72).

Valparaíso expresa vivamente en sus museos la condición de diversidad de situaciones, concepciones museológicas y voluntad de iniciar una búsqueda para sobrepasarlas, tal como muchas otras ciudades latinoamericanas que avanzan sobre las lecturas de su propio patrimonio. Pero a la vez, los museos de Valparaíso participan de una carencia que marca de manera dramática y particular el fenómeno museal en Chile, como son diseños y políticas culturales desubicadas en tanto solo promueven la reproducción de la tradición de las instituciones, ajenas al “diagnóstico cultural de una época” (García Canclini 2005). La información insuficiente sobre los museos, y la escasa comprensión de éstos sobre los hábitos de consumo cultural de sus audiencias debilita y disuade abrir la discusión sobre políticas organizadoras que asuman los conflictos simbólicos que se alojan en el museo y movilice nuevos sentidos sociales en una sociedad en abierta transformación cultural. En primer lugar, es irrefutable la presencia de enormes obstáculos para consolidar un censo o catastro absoluto que confirme la cantidad de museos en el país, los que están plenamente activos y que cumplen con los requerimientos fundamentales para ser considerados museos a nivel internacional: disponer de inventarios completos de sus colecciones y fichas de cada objeto o pieza de la colección, así como estadísticas de usuarios basadas en un registro sistemático de visitantes y de estudios de público. La ausencia de un catastro completo de la comunidad museológica impide no solo exponer un panorama ordenado y acabado que permita caracterizar el fenómeno museal de la ciudad de Valparaíso y de Chile en general y de ahí construir una estrategia hacia la definición de los principios de una política museal nacional.

Junto al censo hay también una ausencia de conocimiento sobre los comportamientos, necesidades y deseos de los públicos y no públicos museales, como se ha hecho a nivel internacional, y de manera incipiente en Chile, con estudios de visitantes de tipo socio-demográfico, e investigaciones de audiencias museales. En nuestro país este tipo de información es también limitada, se reduce a la estadística del “corte de entrada” (ver en tabla 3 la cantidad de museos de Valparaíso que no llevan un control o registro de visitantes), y cuando es más sofisticada, cruzando variables socioeconómicas y demográficas, tiende a ser acaparada por consultoras de estudios de mercado que retienen este saber. La discusión sobre políticas culturales y diseños culturales, para el ámbito museal al menos, requieren además establecer con precisión las

características de los actores culturales hoy sometidos a cuestionamiento por su incapacidad de atender a las nuevas necesidades y demandas culturales de la población, lo que hoy pone en riesgo su supervivencia ante el debilitamiento del mecenazgo estatal y privado.

En el 2008, el *Directorio/Catastro de Museos de Chile*, elaborado de manera pionera por la DIBAM a partir de la información consignada en la *Base Musa*, indicó la existencia de 8 museos en la ciudad de Valparaíso (Ver tabla 1), sobre un total de 35 museos en la v Región y 270 en todo el país (Revista Museos, DIBAM, N° 27, 2008: 100–102).

En el año 2010, nuevamente a partir de la *Base Musa*, se editó el *Museos de Chile*, en el que aparecieron 177 registros entre museos y espacios de exhibición patrimonial en todo el país, tanto cultural como natural, y en la ciudad de Valparaíso figuraron 6 museos (Museos de Chile 2010).

En el 2011, la *Base Musa* presentó 192 museos inscritos en Chile y 20 museos en la v Región. A propósito del impulso y revitalización que experimentaron los museos históricos y de memoria a nivel internacional durante ese año, la DIBAM propuso examinar la situación en Chile, y señaló que el 61,4% de los museos del país declaran dentro de su misión la temática histórica, lo que equivale a 118 instituciones (Revista Museos, 2011: 42). Para la ciudad de Valparaíso el único en declararse como museo histórico fue el Museo Naval y Marítimo de un total de 10 instituciones de esta temática en toda la v Región, lo correspondió al 50% de todos los museos locales. El caso del Museo Marítimo es significativo en cuanto siendo una institución dependiente de las FF.AA. y por tanto sometida a la rígida jerarquización del Ejército emprendió el desafío de redefinir su misión lo que finalmente derivó en la modificación de su nombre por Museo Marítimo, en reemplazo de Museo Naval, lo que de algún modo le permite resignificar su lugar en una cultura de la paz, el lugar de las armas y la comprensión del mar como un entorno biocultural fundamental para Chile.

En este año 2012, hay 200 museos en la *Base Musa*, 6 son de la ciudad de Valparaíso, sobre un total de 22 en la v Región. En tanto, según el *Directorio de Espacios Culturales en Chile 2010–2012* del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, hay un solo museo en la ciudad de Valparaíso (Museo Naval), y en todo el país hay 148 (Ver Tabla 2). Vale señalar que la Casa Museo Lord Cochrane aparece no como museo sino como una de las dos “salas de exposición” en la ciudad (la otra es el Edificio Consistorial de la Alcaldía de Valparaíso), y La Sebastiana está en la categoría “centro cultural” junto con otras 14 instituciones.

La falta de exactitud y los datos aproximados e incompletos que ofrecen los catastros voluntarios de museos en Chile, como la *Base Musa* y el *Directorio de*

Espacios Culturales deja en evidencia las limitaciones de los museos para lograr conectividad digital, adoptar las nuevas tecnologías, para que los gestores/directivos de estas instituciones reconozcan los beneficios de integrar una base de datos nacional (en Valparaíso hay más museos particulares que del Estado, ver Tabla 3) y en especial asumir en términos profesionales la gestión de un museo cuando en nuestro país no hay una tradición consolidada de formación profesional en museología/museografía y gestión patrimonial. Basta examinar lo parcial de los inventarios de colecciones declarados por los museos en la *Base Musa* (ver Tabla 4).

La confrontación de ambos registros también permite discutir las diferentes conceptualizaciones de museo, menos sobre las dos entidades del Estado (DIBAM y CNCA) que podrían dudar sobre si una institución determinada es un museo o más bien una sala de exposiciones o centro cultural. Según la definición del ICOM¹ en Valparaíso solo se podría reconocer como tal al Museo Marítimo. En todo caso, entre las definiciones de museo que ofrecen el CNCA y el ICOM hay diferencias significativas que revelan una tensión entre ambas entidades, representantes de una política nacional y otra internacional, sobre el proyecto cultural encarnado en la misión y sentido social de los museos, de tal suerte que la primera se refiere a objetos y no a patrimonio, considera el lucro y el inmueble/monumento del museo como relevantes, por mencionar solo algunos aspectos a discutir.

Al considerar que los catastros de la DIBAM y del CNCA parten de la voluntad de los museos a incorporarse se aprecia al menos una enorme discrepancia sobre la percepción del valor y misión de este registro entre las propias instituciones culturales aludidas, de tal modo que La Sebastiana declara la misión de la Fundación Pablo Neruda y no la del museo, la que consiste en “el cultivo y propagación de las artes y letras” (Ver tabla 1). Asimismo, la comunidad museológica local no reconoce de manera unánime a La Sebastiana como museo porque no tiene políticas claras de conservación, por tanto “deja de ser museo” (Leiva, Osses, Saavedra, 2010). Otro caso interesante es el Museo del Grabado Latinoamericano de la Universidad de Playa Ancha (MGL), el que desarrolla durante todo el año exposiciones itinerantes de sus obras de extremo a extremo del país y ofrece una visita virtual de su colección aun cuando el edificio-monumento, no ha sido completamente habilitado e inaugurado. No obstante, MGL cumple de manera estricta con una política de conservación, adquisición, estudio, exposición y difusión de su colección a través del Fondo de las Artes de la UPLA.

La especialidad de los museos es otro aspecto sugestivo de observar. En el Catastro del 2008, la mayoría de los museos no presenta información sobre su especialidad. Hay dos instituciones que se

1. Según el CNCA el museo es “una institución con instalaciones permanentes, con o sin fines de lucro, abierta al público, cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición de los objetos que mejor ilustran las actividades de la sociedad o su desarrollo, o culturalmente importantes para el desarrollo de los conocimientos humanos” (Informe Anual Cultura y Tiempo Libre, 2009). El ICOM en tanto propone que “un museo es una institución permanente sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo” (ICOM, 2010). Por último, la DIBAM considera que “los museos coleccionarán y conservarán ordenadamente los objetos relativos a la historia, a las ciencias y a las artes, con el fin de exhibirlos y favorecer la investigación y la divulgación de la cultura que representan” (Artículo 19°. DFL 5.200, año 1929, del Ministerio de Educación).

consideran “casa-museo” (entonces Museo Naval y el Museo de Historia Natural), privilegiando el inmueble en el que están asentados (antigua Escuela Naval y Palacio Lyon) en lugar de la disciplina que funda el conocimiento que transfiere la institución (Ver tabla 1). La Ex Escuela Naval es considerada patrimonio no protegido en términos legales, y el Palacio Lyon es monumento histórico (Ver tabla 5).

En tanto La Sebastiana y el Museo El Mirador de Lukas son definidos como “centros de interpretación”, por tanto su énfasis tampoco está en la disciplina sino en la operación intelectual basada en la reflexión, análisis continuo y aporte con perspectivas críticas. En definitiva, el “dictado férreo de la especialización” y la definición como “error museológico” la separación de dos sistemas complejos en interacción como son cultura y ecosistema ha dejado lugar a la integración de propuestas y la relativización de la clasificación por disciplina que funda el museo. En la actualidad hay consenso sobre la dimensión interdisciplinaria de las ciencias humanas y sociales, la comprensión del ser humano en sociedad y su forma de intervenir el medio. “Una exigencia de mayor interdisciplinaridad busca la integración de saberes y experiencias y la experimentación con nuevas formas de comunicación. Las barreras se difuminan de forma gradual” (Ballart y Tresserras 2001: 67) y la categoría “especialidad” del museo se desliza lentamente hacia la de “tipo de experiencia que ofrece el museo”. El Museo de Historia Natural de Valparaíso emprendió en el año la reformulación de la exhibición permanente y transformación del guión museográfico preocupado de mantener la coherencia con la nueva misión que declaró el museo. En principio el guión del museo incursionó en temáticas referidas al uso de la naturaleza por el hombre y sensibilizar sobre las amenazas que atentan contra la vida natural, así como maravillarse con la simplicidad de las colecciones (Revista Museos 2007: 42). Luego, se optó por distinguirlo de otros museos de la misma especialidad a nivel mundial y “conectarlo con su emplazamiento”. La idea fue mostrar la biodiversidad de la Zona Central de Chile, con un guión que expusiera “todo mezclado”, tal como es la vida de la zona (Becker 2007: 43).

La atención sobre el inmueble o edificio-monumento que aloja al museo permite discutir sobre la ausencia de una categoría para clasificar a los museos que establezca un nexo con el territorio, más bien con el espacio geográfico/simbólico, que reemplace el énfasis arquitectónico patrimonial en el vacío social. Allí donde se ve el museo hay un espacio simbólico en su conjunto, un espacio percibido que genera una imagen mental y que constituye entonces una “realidad territorial” (Liceras 2003, Gallastegui y Galea 2009). Valparaíso es “la escasa superficie plana y las laderas de los cerros (...) interrumpidas por quebradas, (...) con una historia bajo la cota cero” (Nordenflycht 2004: 109,

95). Pernaut considera a Valparaíso “un puerto donde el área que finalmente está protegida como Patrimonio de la Humanidad tiene un mínimo contacto con el Océano Pacífico, con borde marítimo en desarrollo presionado desde diversas intenciones, desbordada de formas y alturas en áreas circundantes, visuales comprometidas, con una gestión urbana compleja donde se une lo nacional, lo regional y lo local” (Nordenflycht 2004:10). Los museos de esta ciudad conforman un itinerario entre cerros con eventuales descensos al plan, articulando comunidades excluidas/en inclusión, atomizadas y fragmentadas/en reintegración (Ver Tabla 6). Esta es la cartografía museal de Valparaíso que enlaza un espacio geográfico recortado, concreto, localizado e histórico, en el que sus museos marcan hitos sobre estos sistemas espaciales percibidos por la/ las comunidad/es que lo significan, y ofrecen lecturas sobre estas realidades objetivadas en una narrativa museográfica inconclusa, siempre “en reparación”, como la ciudad misma.

Referencias bibliográficas

- Ballart, Joseph y Jordi Juan i Treserras. (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel.
- Becker, Cristian. “Los desafíos de un guión: la renovación en el Museo de Historia Natural de Valparaíso”. *Revista Museos*, N°26, 2007, pp. 43-44
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Cartografía Cultural de Chile* (2001).
- Desvallées, André y Mairesse, Françoise. (2009). *Conceptos claves de la museología*. París: Armand Colin.
- DIBAM. *Revista Museos*, N° 27, 2008.
- DIBAM. *Revista Museos*, N° 26, 2007.
- DIBAM. *Revista Museos*, N° 30, 2011.
- Gallastegui, Joaquín y Galea, Juan (2009). *Espacios para una geografía social, humanista y crítica*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- García-Canclini, Néstor (2005). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato (ed.) Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 69-81.
- Giovannoni, Gustav (1998). *L'urbanisme face aux villes anciennes*. París: Éditions du Seuil.
- Hernández, F. (1992). “Evolución del concepto museo”. *Revista general de Información y Documentación* N° 1, pp. 85-98.
- ICOMOS. *Carta de Turismo Cultural* (1999).
- INE. *Informe Anual Cultura y Tiempo Libre* (2009).
- Leiva, C., Osses, A. y Saavedra, F. (2012). *Estudio exploratorio sobre el ámbito de la comunicación en los museos de la ciudad de Valparaíso*. Tesis para optar al título de Periodista y al grado de Licenciado en Comunicación Social, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.
- Liceras, Ángel (2003). *Observar e interpretar el Paisaje. Estrategias didácticas*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Martín-Barbero, Jesús (1988). “Euforia tecnológica y malestar en la teoría”. *Diálogos de la Comunicación*, N°.20. Lima.
- Nordenflycht, José de (2004) *Patrimonio local. Ensayos sobre arte, arquitectura y lugar*. Valparaíso: Editorial Puntángelos.
- Trampe, Alan (2007). “Nuevos museos para nuevos tiempos”. *Revista Museos* N° 26, DIBAM, pp. 7-10.

Tabla 1 – Museos de Valparaíso 2008

Fuente: Revista Museos N° 27, año 2008, pp. 100–102

	Museo	Especialidad	Misión	Dependencia
1.	Museo Naval y Marítimo de Valparaíso	Casa museo	Preservar las colecciones en custodia y difundir el patrimonio marítimo nacional, con el propósito de contribuir a incrementar la conciencia marítima nacional.	Armada de Chile
2.	Museo de Historia Natural de Valparaíso	Casa museo	Rescatar, conservar, investigar y difundir el patrimonio natural y cultural de la V región y del país, a fin de provocar cambios positivos en su percepción, valoración y protección.	DIBAM
3.	Museo Casa La Sebastiana	Centro de interpretación	La fundación Pablo Neruda persigue como objetivo genérico “el cultivo y propagación de las artes y letras”.	Fundación Pablo Neruda
4.	Museo El Mirador de Lukas	Centro de interpretación	Preservar y difundir la obra del dibujante y comunicador Renzo Pecchenino Lukas.	Fundación Renzo Pecchenino Lukas
5.	Museo Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada SHOA	Sin información	Sin información	Sin información
6.	Museo de Bellas Artes Palacio Baburizza	Sin información	Sin información	Sin información
7.	Museo del Mar Lord Cochrane	Sin información	Sin información	Sin información
8.	Museo Club Deportivo Alemán	Sin información	Sin información	Sin información

Tabla 2 – Catastro comparativo de museos en Chile y Valparaíso 2008–2012

Fuente: Elaboración propia

Año	Museos en Chile	Museos V Región	Museos ciudad de Valparaíso	Fuente
2008	270	35	8	Directorio/Catastro de Museos de Chile 2008 (DIBAM) – Base Musa
2010	177	15	6	Museos de Chile 2010 (DIBAM)
2011	192	20	No informa	Revista Museos N° 30, 2011 (DIBAM)
2012	200	22	6	Base Musa (septiembre 2012)
2012	148	12	1	Directorio de Espacios Culturales en Chile Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (actualización 14 septiembre 2012)

Tabla 3 – Museos de Valparaíso 2012
 Presencia en base de datos y organismos gestores
 Fuente: Elaboración propia

Museo	Base Musa	Espacios Culturales CNCA	Organismo Gestor
1. Museo Marítimo Nacional (Ex Museo Naval)	Si	Si	Armada de Chile / FF.AA.
2. Museo de Historia Natural de Valparaíso	Si	No	Dibam / Estado
3. Museo Casa La Sebastiana	Si	Si (centro cultural)	Fundación Pablo Neruda / Particular
4. Museo El Mirador de Lukas	Si	No	Fundación Renzo Pecchenino Lukas / Particular
5. Teatro Museo del Títere y el Payaso	Si	No	Fundación Teatro Museo del Títere y el Payaso
6. Museo Organológico	Si	No	Fernando Ramírez / Particular
7. Museo in Situ	No	No	Municipalidad de Valparaíso / Municipal
8. Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso	No	No	Municipalidad de Valparaíso y Fundación Palacio Baburizza / Mixto
9. Museo del Mar Lord Cochrane	No	Si (sala de exposiciones)	Municipalidad de Valparaíso / Municipal
10. Museo a Cielo Abierto	No	No	Universidad Católica de Valparaíso / Particular
11. Museo de Sitio Polvorín Español	No	No	Fundación Parque Cultural de Valparaíso Ex Cárcel / Particular
12. Museo Faro Punta Ángeles	No	No	Armada de Chile / FF.AA.
13. Museo del Grabado Latinoamericano	Sin inaugurar	Sin inaugurar	Universidad de Playa Ancha / Estado

Tabla 4 – Museos de Valparaíso 2012
 Promedio de visitantes e inventario de colección
 Fuente: Base Musa 2012 y elaboración propia

Museo	Visitantes promedio anual	Colección
1. Museo Marítimo Nacional (Ex Museo Naval)	77.000	3.600
2. Museo de Historia Natural de Valparaíso	Cerrado	106.250
3. Museo Casa La Sebastiana	100.000	600
4. Museo El Mirador de Lukas	Sin registro	400
5. Teatro Museo del Títere y el Payaso	1000 (espectadores teatro)	Sin registro
6. Museo Organológico	1000 (Sin registro)	600 (registro inconcluso)
7. Museo in Situ	Cerrado desde 2005¿?	Sin registro
8. Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso	Cerrado desde 1997	Sin registro
9. Museo del Mar Lord Cochrane	2500 (Sin registro)	Sin registro
10. Museo a Cielo Abierto	2.000 (Sin registro)	10
11. Otros espacios museales: Museo de Sitio Polvorín Español; Faro Punta Ángeles; Museo del Grabado Latinoamericano; Museo Cementerio de Disidentes; Cementerio 1 y 2 de Valparaíso; Cementerio de Playa Ancha; Museo del Automóvil (Playa Ancha); Biblioteca Museo Popular (Cerro Alegre – Valparaíso); Bar museo J. Cruz de Valparaíso (Plan de Valparaíso); Museo Hospital Van Buren; Museo Universidad Técnica Federico Santa María.	(Sin registro)	Sin registro

Tabla 5 – Museos de Valparaíso 2012 – Tipo de inmueble y emplazamiento

Fuente: Directorio 2008 DIBAM y elaboración propia

Museo	Inmueble	Emplazamiento	Condición
1. Museo Marítimo Nacional (Ex Museo Naval)	Patrimonio no protegido / Ex Escuela Naval	C° Artillería	Habilitado
2. Museo de Historia Natural de Valparaíso	Monumento histórico / Palacio Lyon	Plan (Pza. Victoria)	Habilitado
3. Museo Casa La Sebastiana	Patrimonio no protegido / Casa de Pablo Neruda	C° Bellavista	Habilitado
4. Museo El Mirador de Lukas	Patrimonio no protegido / Casa decimonónica	C° Concepción	Habilitado
5. Teatro Museo del Títere y el Payaso	Patrimonio no protegido / Capilla siglo xx	Plaza Bismarck C° Cárcel	Habilitado
6. Museo Organológico	No patrimonial / Casa contemporánea	C° Bellavista	Habilitado
7. Museo in Situ	Monumento / Sitio arqueológico /	Plaza Sotomayor	Conservado para su función
8. Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso	Patrimonio no protegido / Barrio patrimonial / Palacio Baburizza	C° Alegre	Habilitado
9. Museo del Mar Lord Cochrane	Monumento / Casa colonial	C° Cordillera	Habilitado
10. Museo a Cielo Abierto	Patrimonio / Murales	C° Bellavista	Habilitado
11. Museo de Sitio Polvorín Español	Monumento histórico / Sitio arqueológico colonial	C° Cárcel	Sin Conservación ni habilitación
12. Museo Faro Punta Ángeles	Monumento histórico / Faro	C° Playa Ancha	Conservado para su función
13. Museo del Grabado Latinoamericano	Patrimonio no protegido / Barrio patrimonial / Casa de estilo	C° Alegre	En habilitación
14. Museo Cementerio de Disidentes	Patrimonio no protegido / Cementerio siglo xix	C° Panteón	En habilitación
15. ¿Cementerios N° 1 y N° 2?	Patrimonio no protegido / Cementerio siglo xix	C° Panteón	Sin conservación
16. ¿Cementerio de Playa Ancha?	Patrimonio no protegido / Cementerio siglo xix	C° Playa Ancha	Sin conservación

Tabla 6 – Cartografía museal de Valparaíso

Fuente: Elaboración propia

Cerros							
•	•	†	•	•	•	•	•
C° Bellavista	C° Cárcel	C° Panteón	C° Concepción	C° Alegre	C° Cordillera	C° Artillería	C° Playa Ancha
M.Casa La Sebastiana	Teatro Museo del Títere y el Payaso	M.Cementerio de Disidentes	M. El Mirador de Lukas	M. Municipal de Bellas Artes de Valparaíso	M. del Mar Lord Cochrane	M.Marítimo Nacional (Ex M.Naval)	M. Faro Punta Ángeles
M.Organológico	M. de Sitio Polvorín Español	Cementerio N° 1		M. del Grabado Latinoamericano			† Cementerio Playa Ancha
M. A Cielo Abierto		Cementerio N° 2					
Plan							
Museo de Historia Natural Plan (Plaza Victoria)					Museo In Situ Plan (Plaza Sotomayor)		

06

CONSTRUYENDO MUSEO JUNTO A LA COMUNIDAD

Darío Aguilera Manzano
Director Museo La Ligua

I. Introducción

El Museo La Ligua¹, perteneciente a la Ilustre Municipalidad de La Ligua, nace al alero de la educación formal a mediados de los ochenta en una época en que temas como patrimonio y cultura no tenían un mayor desarrollo institucional en los ámbitos públicos y privados. Desde ese entonces comienza desarrollar en la región una labor museal de manera ininterrumpida con un fuerte sello social y educativo que le permite obtener el respaldo de la comunidad local de manera transversal, que en este caso corresponde a la comuna de La Ligua. Esta situación originó una de nuestras mayores preocupaciones como institución que dice relación con nuestro interés de estrechar lazos sólidos y permanentes con la comunidad local con el fin de colaborar en su desarrollo, situación que nos ha permitido estar vigente como museo municipal por más de 25 años.

De esta nueva perspectiva, en donde la participación social activa de la comunidad organizada resulta vital para la consolidación de nuestro trabajo y ampliación de nuevos horizontes, se desprende nuestro plan de desarrollo institucional “*Construyendo Museo junto a la Comunidad*” el cual presento en este artículo. Su misión principal radica en fomentar un museo desde la comunidad con el fin de contribuir en el mejoramiento de la calidad de vida de sus habitantes.

Esta nueva forma de “hacer museo” responde a un cambio de paradigma de las instituciones museo de las últimas décadas, que destaca por el fortalecimiento de su dimensión pública, que en la práctica ha significado, que junto con sus tradicionales funciones de conservación y exhibición de bienes culturales que resguarda ha ido sumando nuevas labores, como es el caso de su trabajo social y educativo en la sociedad.

Finalmente, esta iniciativa es un gran paso para ir cimentando al Museo La Ligua como un espacio cultural y educativo que está al servicio del desarrollo integral de la comuna y provincia, enfoque que responde a la idea según la cual la cultura es y debe ser considerada como un componente esencial de cualquier propuesta de desarrollo de un territorio.

II. El Museo La Ligua: un repaso a su historia

Para comprender nuestro enfoque en relación al gran valor que le asignamos a la participación de la comunidad local a nuestra labor es necesario dar un repaso a la historia del museo. Éste nace un 29 de noviembre de 1985 gracias al trabajo sostenido e inédito para la época de rescate patrimonial de un grupo escolar del entonces Liceo B-1 (actual Pulmahue) conocido como *Grupo de Arqueología Yacas* (foto 1), el cual realizó una labor genuina de educación patrimonial que contribuyó sustancialmente a la valorización del legado precolombino presente en la zona.

¹ Institución dependiente de la Ilustre Municipalidad de La Ligua. Pedro Polanco N° 698, La Ligua. www.museolaligua.cl.

A fines de los '70 y comienzo de los '80, recorren la provincia de Petorca en búsqueda de ese pasado milenario, registrando una cantidad importante de sitios arqueológicos de la zona y recuperando piezas arqueológicas donadas por la gente que veía en este grupo una importante acción social y educativa. Muchas de estas piezas son las que actualmente forman parte de la exposición permanente del Museo y otras se encuentran almacenadas en el depósito de colecciones.

Así, el grupo Yacas, a través de sus actividades, fomentaba en la comunidad valores y actitudes de respeto y estimación hacia las distintas formas de manifestaciones culturales locales, alentando con ello el re-encuentro con nuestras identidades y tradiciones. En los años noventa el Museo inicia una etapa más profesional en su gestión, adquiriendo la tipología de un museo histórico y arqueológico. Es el periodo en que llegan los primeros profesionales dándole al museo un carácter más institucional. Lo anterior significó un reconocimiento por sus pares de la región en lo que dice relación a buenas prácticas de gestión de un museo municipal.

En la actualidad nuestra mirada apunta a consolidar el Museo como una organización cultural y educativa que está al servicio de la sociedad y su desarrollo, destacando su orientación hacia el ámbito de la educación formal de la región, con especial atención de la comuna de La Ligua, específicamente en lo que dice relación al conocimiento, conservación y difusión del patrimonio cultural de nuestro territorio y al fortalecimiento de las identidades locales, expresiones que irrumpen con fuerza para otorgar personalidad a los pueblos en un mundo cada vez más globalizado.

III. Fundamento de la Propuesta

“Construyendo Museo” es un modelo de gestión que apuesta a transformar nuestra institución como un espacio permanente para celebrar la vida en comunidad, un lugar para la creación y fomento del arte y la cultura local, entendida esta como una forma de vida, abierta a los valores que emergen del vivir en comunidad, como son la solidaridad, la tolerancia, la empatía, el respeto a toda forma de vida y responsabilidad con la naturaleza, donde las historias y tradiciones de la gente y sus territorios se mantengan vivas. También un lugar que promueva la reflexión y el debate sobre temas de interés ciudadano, específicamente en lo que dice relación al rol de la cultura en general en el desarrollo local.

Así, este plan actúa como una verdadera hoja de ruta, que se mueve básicamente en tres ámbitos de interés ciudadano: (1) Educación, (2) Patrimonio y (3) Comunidad.

En el ámbito de la educación, nos referimos a los aportes de la educación no formal a nuestra labor. Esta corresponde a cualquier actividad educativa organizada fuera del sistema formal establecido que se dirige a unos destinatarios identificables y tiene unos objetivos de aprendizajes definidos (Pastor, 2004). El creciente interés de los museos por esta modalidad de educación se debe especialmente a que sus herramientas pedagógicas se acomodan de manera apropiada a la diversidad de público que tienen las instituciones museísticas en la actualidad, donde destaca el surgimiento de los nuevos públicos cautivos, como es el caso de los grupos de intereses comunes, como por ejemplo los clubes de adulto mayor y personas con necesidades educativas especiales.

Cabe destacar además los aportes de la Educación Patrimonial en su misión de entregar conocimiento, valores de respeto y estimación hacia lo que consideramos como Patrimonio. Dentro de sus finalidades está la de: dar a conocer el patrimonio a la población en general, concientizar a la población para contribuir a preservarlo de la destrucción y abandono, y poder así legarlo a las generaciones futuras, y por último, proporcionar a la población el goce de la contemplación y comprensión del valor y significado del patrimonio, para contribuir a su enriquecimiento personal y colectivo (Pastor, 2004).

Considerando lo anterior constatamos que la institución museo se configura como uno de los espacios educativos no formales más alentadores para llevar a cabo iniciativas del ámbito de la Educación Patrimonial, pues contribuye a animar la participación social, entendida como el proceso mediante el cual se establece un diálogo permanente con los miembros de la comunidad, y estimula las posibilidades creativas de las personas en todo los ámbitos de su vida cotidiana. Así, la función educativa ha de ser prioritaria en la política, organización y funcionamiento de los museos (Aguilera, 2007).

En relación al Patrimonio, nuestro Museo apuesta a la valoración del llamado Patrimonio Cultural Local, que es entendido en este trabajo como la expresión material e inmaterial de los relatos e historias que se originan, a una escala más humana, por relaciones más intensas y cercanas entre individuos de un mismo territorio y devenir histórico (Aguilera, 2007). Está constituido por aquellos monumentos, sitios, tradiciones, creencias y objetos que son valiosos para la comunidad, que otorgan un sentido de pertenencia a sus habitantes. Además supone la transformación de la localización de un espacio físico a un “lugar” significativo.

De este modo, gran parte de nuestras actividades guardan estrecha relación con la valoración de las manifestaciones culturales más representativas de nuestra zona, destacando aquellas a las que la comunidad colectivamente le asigna un valor patrimonial. Es por ello que el patrimonio se convierte en un recurso importante en la tarea de construir o reforzar las identidades locales.

Así, los museos en la actualidad se configuran como entidades cruciales a la hora de promover políticas culturales que consideran el Patrimonio Cultural Local como elemento integrador y de desarrollo para los miembros de una comunidad.

Al hablar de comunidad nos referimos a aquellas entidades que objetivamente son apreciables en un territorio determinado y que tienen una estructura organizativa, como por ejemplo: escuelas, juntas de vecinos, centros culturales, clubes deportivos, clubes de adulto mayor, entre otros. Son estas instituciones con las que nuestro Museo tiene especial interés en establecer lazos colaborativos, de modo que permanentemente proponemos espacios de interacción, para que participen de manera activa en el desarrollo de nuestras políticas museísticas, enfoque que se sustenta en la orientación comunitaria que queremos brindar a nuestra institución.

IV. Nuestro desafío

Dentro de los desafíos que nos encomendamos como equipo para este plan destacamos lo siguiente:

- Construir un Museo vivo que invite a celebrar la vida en comunidad, orientando su labor al desarrollo territorial de nuestra región y provincia en particular
- Implementar un relato museológico en la exposición permanente en el cual las personas y organizaciones de nuestra zona se sientan consideradas y representadas, principalmente en aquellos aspectos culturales que nos unen e identifican como comunidad.
- Generar espacios expositivos dinámicos y acogedores que inviten a vivir la experiencia de la exhibición desde lo sensorial y lo emocional, alentando con ello la idea de un museo abierto a todos los sentidos.

- Ser un aporte real y concreto para las comunidades educativas de la zona y de aquellas que nos visitan de otros lugares del país en lo que dice relación a ofrecer un ambiente educativo no formal alentador que promueva aprendizajes significativos en torno a nuestra historia y patrimonio local que sirvan como complemento a sus aprendizajes esperados en los planes y programas referidos a estos temas.
- Posicionar el Museo de La Ligua como un importante atractivo turístico de la región. Punto de partida para conocer de manera amena, didáctica y confiable la riqueza cultural presente en la provincia de Petorca.

V. Construyendo Museo

Dentro de los avances del plan “Construyendo Museo junto a la comunidad” sobresale la construcción de nuevos espacios expositivos orientados a la difusión y valorización del patrimonio vivo de nuestra provincia. Esta propuesta nace del gran interés que manifiestan las organizaciones sociales y culturales de la provincia de Petorca en los últimos años por estar presente en la exhibición permanente del museo y participar de su desarrollo, idea recogida en jornadas participativas con la comunidad llamadas “Encuentros Ciudadanos” realizadas dentro del marco de este plan. Con ello se espera favorecer miradas de respeto, tolerancia y estimación hacia nuestras manifestaciones culturales más genuinas, junto con motivar a la comunidad y sus organizaciones a que asuman un rol activo en el rescate o mantención de las mismas.

Destaca en este sentido la exhibición de la Sala Religiosidad Popular, Sala La Ligua, y Provincia de Petorca, todas referidas a nuestra comunidad y actualmente en ejecución gracias a la adjudicación de fondos públicos (FONDART y Fondo de Iniciativas Culturales y Artística del Gobierno Regional de Valparaíso). La primera de ellas tiene como propósito central difundir de manera amena y entretenida las manifestaciones de la religiosidad popular presente en la provincia de Petorca. Dentro de los atractivos expositivos se considera el uso de un gran diorama sobre la fiesta religiosa de la localidad de Placilla de la comuna La Ligua, además de recursos TICs, como es el caso de un rack de multimedia interactiva, una pantalla LCD y un punto sonoro. También se implementarán talleres para niñas y niños sobre el tema, utilizando visitas guiadas con recursos de la animación pedagógica.

Cabe destacar que dichas manifestaciones han permanecido y evolucionado durante siglos y constituyen una interesante mezcla entre las milenarias tradiciones religiosas de los habitantes prehispánicos de nuestra región y la influencia cristiana hispánica, que a su vez es una suma de influencias de diversas culturas antiguas, principalmente de Europa y África. De este modo, este panorama de interculturalidad revela la gran importancia de estas manifestaciones de

devoción popular, pues constituyen expresiones únicas de refugio de identidad cultural en la actualidad, que nos quedan de los antiguos habitantes precolombinos de nuestra provincia, de ahí la urgencia de su documentación, difusión y puesta en valor, a través de un espacio museístico.

En la Sala La Ligua se dará cabida a elementos culturales icónicos de nuestra comuna, como los dulces y tejidos, pero desde la mirada de los propios cultores de estas tradiciones locales. Además se incluirá a los barrios y su gente con el fin de colaborar en el encuentro de los vecinos con sus historias, nostalgias y emociones. La Sala Provincia de Petorca responde a nuestro deseo de aportar en la difusión de los atractivos culturales y turísticos de la zona en el ámbito regional y nacional, junto con promover el trabajo de redes con las organizaciones sociales y culturales de comunas vecinas en lo que dice relación a la gestión cultural provincial.

Estos nuevos espacios contemplan desarrollar una comunicación didáctica y comprensible a todo público. Para ello considera en su museografía recursos tecnológicos, sonoros, audiovisuales, escenográficos y multimediales como atractivo expositivo. Además está pensada para potenciar las actividades educativas y de acción cultural que cada año celebramos junto con la comunidad, tales como Día Nacional del Patrimonio Cultural, Aniversario La Ligua, Año Nuevo de los Pueblos Originarios, Aniversario del Museo La Ligua, logrando con ello fortalecer el valor social del Museo en la región.

Otros de los logros a destacar son los programas educativos implementados desde el 2011 dentro del marco de este plan, como es el caso de “El Museo en tu Barrio” y “El Museo en tu escuela”. El primero tiene como objetivo central difundir y educar en los barrios de La Ligua desde su patrimonio cultural para el fortalecimiento de la vida comunitaria de los vecinos. Para ello se realizan jornadas de encuentros ciudadanos en donde se realiza la importancia que tiene para el desarrollo comunal el rescate y valorización de la historia y la cultura local. El segundo apunta a fomentar en las comunidades educativas de nuestra provincia el conocimiento, valorización y estimación hacia el patrimonio cultural local, de modo de fortalecer el sentido de pertenencia al territorio. Ambas iniciativas además nos han permitido adquirir por donación importantes objetos y documentos familiares de gran valor histórico y patrimonial para la comuna permitiendo con ello el aumento de nuestras colecciones.

Conclusión

A través de este plan “Construyendo Museo” queremos manifestar que nuestro deseo de construir un espacio cultural y educativo que oriente su labor a brindar bienestar y felicidad a nivel personal y colectivo. Para

ello es vital establecer instancias de retroalimentación con la comunidad a la que dirigimos nuestra labor. Este gran desafío requiere de un equipo de trabajo comprometido, competente y con vocación de servicio público para poder impulsar estos importantes cambios.

Lo anterior nos remite a los beneficios que entrega la relación museo y comunidad, que contribuye a fortalecer valores, como la inclusión social y el respeto y estimación a la diversidad cultural, más aún si consideramos que en nuestro país, según algunas encuestas de opinión, parecen cobrar importancia conductas racistas y xenofóbicas.

Por otra parte, si consideramos las opiniones de respaldo de las personas de la provincia y el reconocimiento de nuestros pares al Museo, creemos que la decisión de centrar nuestra labor en la comunidad resulta una buena medida que puede ser imitada para lograr posicionar un proyecto de museo y su sustentabilidad en el ámbito de los gobiernos comunales.

Finalmente, consideramos que uno de los grandes desafíos a futuro será promover la musealización de la comuna de La Ligua, aportando con nuestra experiencia en la creación de museos comunitarios con el fin de trabajar en red en pos de fortalecer y empoderar a la ciudadanía como motor de su propio desarrollo territorial y cultural.

Bibliografía

- Aguilera, Darío 2007. Patrimonio e identidad local. El caso de La Ligua. En: *Actas del VI Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogo. Universidad Austral de Chile.
- Pastor, María Inmaculada 2004. *Pedagogía Museística*. Nuevas perspectivas y tendencias actuales. Ariel Patrimonio, Barcelona, España. 187 p.



MUSEO GLOCAL: LA FUNCIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO CULTURAL Y EL MUSEO COMO AGENTE DE CAMBIO

Sigal Meirovich

Museo Histórico Nacional

07

Las dinámicas de globalización, que tienden a desterritorializar las manifestaciones sociales, cambian el modo de observación de las mismas. La delimitación del territorio y la resignificación de elementos simbólicos, que fueron las herramientas fundamentales en la construcción de las identidades nacionales en el siglo XIX y que dieron origen a muchos de nuestros museos, hoy se desdibujan y redibujan en nuevos mapas geográficos y conceptuales.

El creciente proceso de diferenciación funcional de la moderna sociedad mundial exige frente a este proceso soluciones dinámicas y contextuales para la resolución de su problema basal: la doble contingencia comunicativa, podríamos decir; la inevitable reproducción constante de diversidad cultural. El patrimonio, como dispositivo de memoria estabilizadora de las semánticas culturales y generadora de nuevas dinámicas sociales cumple, en ese sentido, un rol esencial en la sociedad actual.

Por ello éste artículo propone presentar al museo como espacio comunicativo y como agente político fundamental en el proceso reflexivo de la sociedad a través del vínculo entre la comunidad y su memoria, y por ende, invitar a la reflexión –desde algunos elementos de la teoría de sistemas sociales y la nueva museología– en 3 etapas. Primero hablaremos sobre el proceso de diferenciación funcional que vive la sociedad moderna y que, incipientemente, se aprecia en nuestro país. Junto con la problemática que este proceso trae: una inevitable reproducción constante de diversidad cultural y por lo tanto un “fondo semántico” inagotable para la patrimonialización de manifestaciones culturales que por un lado se mundializan a través de la UNESCO y la propia globalización, y por otro, se localizan a pesar de la cada vez menos endógena población que habita las localidades.

En segundo lugar hablaremos de la función que el patrimonio cultural tiene para la sociedad moderna (II), entendida esta como un sistema comunicacional autopoietico¹, es decir; “vivo” compuesto por todas las comunicaciones posibles, para así comprender el patrimonio como dispositivo de inclusión en este sistema. Y, por último (III), el rol que debiera cumplir el museo como agente gestor de interacción patrimonial entre la sociedad y las manifestaciones culturales, materiales e inmateriales, que valora. Descubrir al museo como espacio comunicacional capaz de desarrollar intervenciones sociales desde su propio lenguaje museal.

I

Giddens explica la desterritorialización que produce el proceso de globalización como un proceso social que resulta de gran cantidad de personas que vinculan prácticas locales con relaciones sociales globalizadas, entre otras cosas. Un proceso que tiene múltiples efectos, algunos paradójicos, en términos de la constitución de espacios supranacionales y del sentido social-relacional de ellos². Esto nos invita a comprender la sociedad mundial como un espacio comunicativo entre personas (sistemas psíquicos desde la teoría de sistemas) y entre sistemas sociales, más que como un territorio “contenedor” de cultura.

La soberanía que ostentaban las naciones decimonónicas cumplía justamente el rol semántico de autonomizar el territorio políticamente definido y mantener una ilusoria autosuficiencia, a pesar del creciente proceso de globalización que ya comenzaba en esa época³. Si aceptamos el fenómeno de globalización, entendemos que ninguna manifestación cultural o acción social puede ser solamente endógena y que en ese sentido lo local entendido como “auténtico” es cuestionable, y que la paradoja entre lo global y lo local en las relaciones culturales es una constante menos novedosa de lo que creemos pero aún insuficientemente explorada en el ámbito museal.

En este contexto globalizador, temido exageradamente por muchos por su aparente ímpetu homogenizador, pero que maravilla a otros tantos en su búsqueda de igualdad mundial, se generan localismos como contra movimientos y como reinterpretación del habitar humano en el globo. Dos dinámicas opuestas y complementarias a la vez que hoy son nombradas con el neologismo de *Glocal*⁴, y refleja nuestras vivencias en la moderna sociedad mundial.

En ese sentido, y sobre todo en el caso de museos nacionales desde donde hablo, el escenario de desarrollo social, las observaciones y manifestaciones culturales que emergen se enfrentan a la doble contingencia inevitable que toda comunicación implica, generando homogenización en ciertos aspectos (como derechos internacionales, valores leyes, etc.) pero a la vez fragmentación o visiones alternativas de los mismos (formas de vida, valores, semánticas, patrimonios, etc.). En ese sentido, cabe preguntarnos si ¿efectivamente esta paradoja *glocal* es una manifestación nueva o la propia idea de estado-nación (en su versión moderna) creó un aislamiento ilusorio entre sociedades? Es la comprensión política del territorio la que nos hace creer que existen distintas sociedades con distintas culturas “como si el límite cultural coincidiera con la demarcación administrativa de fronteras, como si los símbolos tuvieran bordes”⁵. Hoy esta ilusión se fragmenta por el impulso económico y comunicacional que ha emergido desde el propio desarrollo de la diferenciación funcional de las esferas sociales.

Si entendemos la sociedad al modo de Luhmann, esta se compone de comunicación, pero una comunicación centrada no únicamente al acto de “comunicar” (la emisión de Alter) sino en el acto de comprender, el cual no depende del mensaje, del emisor o del receptor, sino de la resolución del problema de coordinación de selecciones que se presenta cuando un Alter y un Ego se observan recíprocamente. Para ello se utilizan medios, donde el lenguaje es el medio que probabiliza la comprensión y los medios de comunicación que han sido simbólicamente generalizados probabilizan la aceptación de la información comunicada. El sistema social reproduce comunicaciones en torno a las problemáticas que lo estructuran, no las responde, solo reproduce comunicaciones en torno a estas, y eso de manera evolutiva en el sentido histórico. Así, la diferenciación social que en primera instancia fue por segmentos, luego estratos, clases... es hoy por funciones. Esto significa que tuvo la sociedad primeramente un entorno, una lógica y un mecanismo de auto-observación, una forma de reintroducir el entorno en el sistema y una identidad diferente a las de hoy. Como ilustra García Canclini, “en las comunidades arcaicas casi todos los miembros compartían los mismos conocimientos, poseían creencias y gustos semejantes, y tenían un acceso aproximadamente igual al capital cultural común”⁶.

1. Autopoiésis es un concepto propuesto en 1971 por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela para explicar la condición de existencia de los sistemas vivos que radica en la continua producción de sí mismos. Este concepto es resignificado por el sociólogo alemán Niklas Luhmann como condición que caracteriza no solo a sistemas orgánicos, sino también psíquicos (personas) y sociales.

2. Mascareño, Aldo. Revista Líder Vol. 18. Año 13, 2011.

3. Ibídem.

4. Neologismo publicado por primera vez por Roland Robertson, ha sido trabajado ampliamente por el sociólogo alemán Ulrich Beck en ¿Qué es la globalización? Y La sociedad del Riesgo, entre otros. También lo han utilizado teóricos del patrimonio como José de Nordenflycht en Valparaíso: nuestro glocal (en Patrimonio Local, ensayos sobre arte, arquitectura y lugar. Editorial Puntangeles. Valparaíso, 2003.)

5. Mascareño, Aldo. Fragmentación en la Sociedad Mundial. Ponencia en el V Encuentro del Diálogo de Civilizaciones “Diálogo y Diversidad”. Realizado el día viernes 4 de Mayo de 2012 en el Museo Histórico Nacional.

6. García Canclini, Néstor. Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. En Las Industrias Culturales en la integración Latinoamericana, Néstor García Canclini y Carlos Moneta (Coordinadores), México, Ed. Grijalbo, 1999, pág. 44.

Esta observación de la sociedad nos permite alejarnos de la idea de cultura como un todo articulado único e irrepetible y su calidad simultánea de “producto” y “determinante” de los sistemas sociales, pues tanto los cambios en las constelaciones de significado como la actualización de cualquier acción, creencia o pensamiento, es contingente. La cultura tiene, desde este punto de vista, dos funciones⁷, por un lado la creación constante de semántica adecuada a los tiempos y por otro lado la memoria estabilizadora de tal semántica para la acción comunicativa. La semántica recordada tiene como función evitar que la sociedad tenga que comenzar todo el tiempo de nuevo; “volver a inventar la rueda o el fuego”. Esta estabilización es necesaria para el sistema especialmente en su diferencia con el entorno, tarea que realiza por medio de auto-descripciones. Si la función de la cultura es operar como memoria y auto-descripción en el sistema social ¿qué es lo que relevamos de la cultura como patrimonio? ¿Por qué? y ¿Para qué?

II

El patrimonio constituye la observación de aquello que simboliza la organización de las relaciones entre sistemas psíquicos y sociales. El carácter simbólico o, en un sentido más amplio, comunicativo de los objetos patrimoniales ha sido enunciado por diversos autores, inclusive es posible encontrar referencias a ello en los primeros textos como la Carta de Venecia de 1964. Al ser una manifestación valorada simbólicamente como medio de comunicación entre el pasado y el presente o entre unos pueblos y otros, adquiere en consecuencia una nueva significación social para quienes la relevan, dejan de definirse por su funcionalidad primaria para definirse en función del sistema con que se comunican.

No tenemos museos a raíz de los objetos mismos sino por cómo ellos se relacionan con nosotros. La función de estos objetos no es generar identidades sino simbolizarlas, en este sentido, la función simbólica del patrimonio lo constituye en un medio de comunicación. “Recordando a Barthes, un objeto contiene dos funciones, una primaria relacionada al fin de su creación y una secundaria llamada “función-signo,” la cual indica una variedad amplia de cosas. Por ejemplo el vestuario, sirve para abrigar (para eso fue creado, es su función primaria) pero sirve también para indicar clases sociales o pertenencia a algún grupo étnico, tribu urbana, etc. Con esto quiero explicar que no es el carácter simbólico de un objeto lo que lo hace patrimonial, pues todo objeto se comporta o sirve como signo”⁸. Sin embargo este tipo de significación tiene características particulares que hacen contingente su valoración. Cuando esta función-signo predomina es cuando el objeto se vuelve “disponible” para valorarse con un sentido patrimonial. Una punta de flecha diaguaita no es hoy un arma eficiente para conseguir nuestro alimento o alejar invasores, es más bien una herramienta comunicativa, un documento para historiadores y un

elemento de memoria para sus descendientes. Podríamos decir entonces que una manifestación social, material o inmaterial, puede volverse patrimonial cuando su función primordial es la comunicativa.

Si tomamos el concepto de memoria de Luhmann y no entendemos la memoria como un almacenamiento de información sino, entendida sistémicamente, como el aplazamiento de la repetición en la comunicación, observamos que el patrimonio sería el medio por el cual el sistema social observaría, y se haría consciente, de la memoria como medio de reproducción de su diferencia sistema/entorno y, por tanto, de su identidad y de su historia. Un medio se reproduce mediante la construcción de formas. Si un idioma deja de hablarse y se remite a cierta información exclusivamente (como pasa con el Latín por ejemplo) se pierde, por falta de construcción de formas en él. Cuando el sistema observa que, a través de la memoria, reprodujo su propia diferencia sistema/entorno, es decir su identidad, y esta sirvió para su inclusión social por permitirle construir formas en el “lenguaje” social, eleva aquel símbolo de los demás que emergen en su acción comunicativa, comunicándose, valga la redundancia, con este. Este vínculo o comunicación que emerge entre la manifestación cultural y el sistema es lo que llamamos el valor intangible del patrimonio, lo que hace que algo sea patrimonial sea este un objeto físico, una configuración urbana, una danza, etc.

El patrimonio cultural entonces no contiene valores intrínsecos que lo hacen “más valioso” frente a otras tradiciones, sino un valor intangible independiente de su iterabilidad simbólica. “No es posible escoger un conjunto de bienes, objetos y ceremonias “auténticos” separándolos de los usos sociales que históricamente los han ido modificando”⁹. De hecho son las mismas transformaciones que producen el desarrollo urbano, tecnológico y de los medios de comunicación las que nos permiten distinguir y valorar muchos de los bienes culturales. En ese sentido, los efectos de la globalización, y su paradoja localizante, no constituyen amenazas de deterioro, ni siquiera son novedades. Existen desde la creación de las naciones (a pesar que estas hayan utilizado el patrimonio para hacernos creer lo contrario) y se acentúan con la creciente diferenciación funcional que nos permite hoy preservar patrimonios locales que son valorados por la humanidad completa. Estas transformaciones sociales contingentes que trae consigo la globalización pueden comprenderse y acogerse a través de la inclusión, y por ende, la preservación del patrimonio cultural se constituye en el dispositivo moderno para ello.

III

El museo, por tanto, se vuelve inevitablemente una institución comprometida con los problemas sociales y responsables de la implementación de programas y proyectos territoriales donde cultura, patrimonio

7. Meirovich, Sigal. Preservación dinámica. La protección del patrimonio cultural inmaterial como intervención social. Tesis para optar al grado de magíster en Trabajo Social. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2012. Pág. 42.

8. *Ibidem*. Pág. 48-49.

9. García Canclini, Néstor. La sociedad sin relato, Antropología y estética de la inminencia. Katz Editores. Primera edición, Madrid 2010. Pág. 73.

y desarrollo sean el foco. Tal cual fue declarado en 1972 en Santiago de Chile dando pie a una “Nueva Museología”. Esa nueva museología introdujo cambios conceptuales en la gestión del patrimonio y una visión contemporánea de lo museal, la cual se basa en relaciones sociales más allá de artefactos o cultura material descrito al modo antropológico clásico. De hecho, la Conferencia General del ICOM de 1995 plantea que “Los museos comunitarios cumplen la función de puntos de reunión para pueblos representados en ellos y de medios de comunicación del mundo exterior; con frecuencia, organizan exposiciones vivas, que se oponen a la simple exhibición de ‘objetos en los muros’; por último, son el lugar donde la comunidad organiza sus fiestas y celebraciones”¹⁰. Proponiendo con esto una investigación y gestión de tipo participativa “Nos encontramos, pues, ante el reto de superar una concepción sacralizadora y política del museo, como memoria del pasado, para ir más allá en el descubrimiento de una memoria activa, dinámica y siempre proyectada hacia el futuro”¹¹.

Si bien estos planteamientos se vieron truncados por los acontecimientos sociales que en nuestro país mermaban el desarrollo cultural (y para que hablar de la participación ciudadana) hoy se vuelve ineludible, en vista de la contingencia, incorporar en nuestros museos a la comunidad, o las comunidades, como representantes de las manifestaciones culturales que resguardamos, pero más que eso, es ineludible incluirlas como gestoras.

Si entendemos el patrimonio como dispositivo para la inclusión social en el marco de la sociedad moderna, glocalizada y funcionalizada, contamos, como museos y/o profesionales del patrimonio, con la necesidad inexcusable de generar programas y políticas participativas que tengan como objetivo último, no solo mostrar semánticas en uso o en desuso, sino probabilizar la inclusión de nuestros ciudadanos en el sistema social en que vivimos.

El museo “*glocal*”, sea éste comunitario, nacional, regional o temático, es hoy un espacio comunicacional de gestión social reflexiva y participativa que, si no ha tomado aún la opción de serlo, le debe a los individuos de la sociedad completa posibilidades de reales inclusión.

Referencias

- Barthes, Roland. El Sistema de La Moda y Otros Escritos. Ediciones Paidós Ibérica SA. Barcelona, 2003.
- Fernández, Luis Alonso. Introducción a la nueva museología. Alianza Editorial 1999.
- García Canclini, Néstor. La sociedad sin relato, Antropología y estética de la inminencia. Katz Editores. Primera edición, Madrid 2010.
- García Canclini, Néstor. Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. En Las Industrias Culturales en la integración Latinoamericana, Néstor García Canclini y Carlos Moneta (Coordinadores), México, Ed. Grijalbo, 1999.
- Hernández, Francisca. El museo como espacio de comunicación. Ediciones Trea, España 1998.
- Mascareño, Aldo. Fragmentación en la Sociedad Mundial. Ponencia en el V Encuentro del Diálogo de Civilizaciones “*Diálogo y Diversidad*”. Realizado el día viernes 4 de Mayo de 2012 en el Museo Histórico Nacional.
- Mascareño, Aldo. Sociología del Territorio. Revista Líder Vol. 18. Año 13, 2011.
- Mc Luhan, Marshall. Aldea Global. Gedisa Editorial. Barcelona, 1993.
- Meirovich, Sigal. Preservación dinámica. La protección del patrimonio cultural inmaterial como intervención social. Tesis para optar al grado de magíster en Trabajo Social. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2012.
- Nordenflycht, José de. Patrimonio Local, ensayos sobre arte, arquitectura y lugar. Editorial Puntangeles. Valparaíso, 2003.

10. Fernández, Luis Alonso. Introducción a la nueva museología. Alianza Editorial 1999. Pág. 143.

11. Hernández, Francisca. El museo como espacio de comunicación. Ediciones Trea, España 1998. Pág. 91.

MUSEO ESCOLAR

Marta Cerda Silva

Profesora de Educación Técnico Profesional
Museóloga

08

Resumen

En el marco del Proyecto del Fondo de Innovación y Capacitación (FIC-R 2009), del Gobierno Regional de la Región de Los Ríos, para la formación de la "Red de Museos Escolares: Aprendiendo con nuestros sentidos para conservar nuestra biodiversidad" se implementaron museos escolares en la Escuela La Aguada, ubicada en la Comuna de Corral y la Escuela Juan Bosch, de la localidad de Niebla. Esta iniciativa nació en el Instituto de Zoología de la Facultad de Ciencias de la Universidad Austral de Chile, bajo la Dirección del Dr. Roberto Schlatter.

Introducción

El Proyecto de la Red de Museos Escolares se inició en el año 2010 en Valdivia, durante este proceso se implementaron Talleres de Capacitación en Museología para los profesores y profesoras de la Escuela La Aguada, ubicada en la Comuna de Corral y la Escuela Juan Bosch, de la localidad de Niebla, para trabajar con los objetos que habían coleccionado a través de las diversas salidas a terreno junto a los estudiantes, que correspondían a la biodiversidad de flora y fauna terrestre como también ornitofauna marina y algas.

El trabajo desarrollado por los profesores y las profesoras, facilitó la integración del patrimonio local llevando a la reflexión del rol del museo escolar como un lugar idóneo para el rescate y puesta en valor del patrimonio natural, patrimonio cultural y patrimonio histórico de la localidad en la que se encuentran ambas escuelas.

En la Escuela Juan Bosch, se trabajó en la formación del Museo Escolar Juan Bosch, ubicado en la localidad de Niebla, aproximadamente a 15 Km., de la Ciudad de Valdivia. En la Escuela La Aguada, se trabajó en la formación del Museo Escolar Hugo Gunckel, ubicado al sureste de la comuna de Corral, lugar al que se accede en transbordador o lancha.

Las escuelas como institución tienen su cultura propia, por lo que su aportación histórica no puede aquietarse en la simplificada imagen de ser una caja de resonancia de los fenómenos sociales. El museo escolar es algo más que un lugar donde se almacenan, conservan y muestran diferentes objetos. Para ir logrando este objetivo, nos dimos la tarea de estudiar el contenido del Museo correlacionándolo con las unidades de su programa escolar, para determinar en cuáles temáticas podíamos apoyarnos en los objetos de las colecciones. Los profesores y profesoras participantes en el proceso entregaron la información para obtener una integración a través de los contenidos de la educación formal y el espacio del Museo para la reflexión y el encuentro con la cultura educativa.

Este tipo de Museo no permite exclusivamente una única lectura ó interpretación de la realidad, siendo

[...] Creo que el principal valor que un museo ofrece a los niños está en estimular, y más aún, en cautivar su imaginación, despertar su curiosidad de tal suerte que deseen penetrar más profundamente en el significado de lo que exhibe el museo [...]

Bruno Bettelheim Educador AA.VV.: *Proceedings of the Children*

In Museums International Symposium, 28 al 31 de octubre de 1979, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

múltiples los aprendizajes que invita a realizar. Al visitar sus salas de exhibición admite recrearse en los objetos y en los periodos históricos, escuchar, explorar, sentir, imaginar, añorar, razonar, indagar, recordar, comprobar etc. Supone disfrutar de un ambiente estratégico para la formación del estudiante, del profesorado y de la comunidad interesada en conocer el patrimonio natural y el patrimonio cultural tangible e intangible.

Los objetos que guarda, investiga y expone el Museo Escolar del Patrimonio Natural, deben ayudar a dialogar, reflexionar y construir nuevos conocimientos, historias, pensamientos y diálogos. También debe contribuir a trabajar didácticamente, a transmitir valores y a despertar la curiosidad a través de objetos pedagógicos expuestos hacia otras consideraciones y estudios más sistemáticos.

El Museo Escolar tiene funciones museales orientadas a la conservación, documentación, archivo y registro de los objetos que ya se encontraban en las colecciones iniciadas por los profesores y las profesoras. A través de los talleres de museología científica diseñados para los profesores y las profesoras se capacitó en: talleres de taxidermia (para colección científica y para exhibición), conservación de material biológico en húmedo, técnicas para el diseño museográfico, taller de osteología.

Metodología

Como metodología se realizaron visitas a las escuelas para constatar la situación en que se encontraban los diversos objetos y elementos que conservaban en “colecciones” de vertebrados e invertebrados. Para determinar las prioridades del trabajo con las colecciones, se establecieron las metodologías a realizar en conjunto con los profesores y estudiantes del colegio, para rescatar la historia de las colecciones, realizar la documentación, registro y archivo, de cada uno de los objetos.

Los estudiantes que integran el club científico de las escuelas se familiarizaron con el proceso de gestación del museo en la escuela y con conceptos como: museo, museología, preservación, documentación, exhibición, técnicas de conservación museológica y lenguaje utilizado para organizar las colecciones.

Para organizar las colecciones, los estudiantes investigaron el significado de palabras como: ornitología, ictiología, paleontología, malacología, mastozoología. Estos conceptos están vinculados a las diversas colecciones que se encuentran en las colecciones de la escuela.

Etapas para organizar el Museo:

- Organización de las colecciones. Partimos de que la colección es la razón de ser de todo museo, por lo tanto, en primer lugar hubo que comenzar por el registro y el inventario de los objetos que existían en las colecciones de la escuela.
- Documentación, archivo, registro. Todos los objetos debían ir enumerados y marcados en alguna parte visible, con su respectiva etiqueta y ficha técnica.
- Clasificar las colecciones en: vertebrados e invertebrados; lo que corresponde a ecosistemas marinos ó ecosistemas terrestres.
- Diseño de fichas. Debían tener el logo del colegio y el logo del Museo Escolar y contener toda la información referente al objeto pedagógico.

Elaboración del Guión Museográfico

El guión museográfico incluye la definición del tema del museo, objetivos generales y el desarrollo del tema en base a la investigación realizada a partir de los objetos pedagógicos. A partir de esta, se procede a elaborar un guión literario o sea “la historia a contar al público en general” sobre el material en este caso, las colecciones que se encuentran en la escuela y el aporte que hace la Facultad de Ciencias de la Universidad Austral de Chile.

Los textos del guión son breves, sencillos y acompañados de dibujos, diagramas, mapas, maquetas, fotografías del fondo submarino, con el fin de hacer una presentación agradable y sobre todo didáctica. En esta etapa se aprovecharon las habilidades artísticas de los profesores, las profesoras y los estudiantes de la escuela, para el diseño y montaje del diorama, construcción de una roca intermareal (con elementos reciclados) para la ornitofauna marina.

De esta forma una vez seleccionados todos los objetos, se elaboraron las fichas con rótulos de identificación de lo que se va a exponer. El objetivo era que la información fuera clara, breve y precisa.

Montaje de los objetos en el Museo

Esta última etapa conducente a la creación del Museo Escolar, dentro del Centro Educativo, comprendió la disposición definitiva de los objetos en la sala adaptada para la exhibición. El objetivo del montaje fue poner al espectador frente al objeto para que estableciera un diálogo visual, valorativo e intelectual, que le permitiera apreciar e interpretar lo que se quería comunicar. El diseño museográfico consideró la fácil circulación de los estudiantes, la buena iluminación y las medidas de seguridad.

El diseño de las vitrinas y el diorama buscaban facilitar el mensaje expositivo a los visitantes. La idea era hacer explícitos los objetivos del Museo Escolar, en relación con la comunidad vinculada.

Objetivos:

- Convertir a la comunidad escolar en protagonista de su propia historia educativa.
- Reafirmar la identidad nacional de la comunidad escolar al conocer nuestra cultura educativa, el patrimonio natural, patrimonio cultural tangible e intangible.
- Realizar labores de difusión cultural, ejemplo: concurso fotográfico, concurso de dibujo o pintura, concurso de literatura, comidas típicas, artesanía, etc.
- Proporcionar recursos didácticos al profesorado y estudiantes, en particular, y a cualquier tipo de visitante en general.
- Aprovechar la formación de los escolares para nutrir y recrear sus mentes con experiencias vitales, que lleven a establecer un compromiso moral de ayuda sincera y de construcción de una verdadera identidad cultural educativa.
- Posibilitar el desarrollo de un pensamiento crítico y creativo, y estimular el deseo de aprender nuestras raíces históricas-educativas-culturales, entre los estudiantes.
- Crear lazos interinstitucionales entre los museos escolares, entidades culturales u organizaciones comunitarias.

Inclusión del Museo Escolar en el Proyecto Educativo del Colegio

La gestión educativa para el proceso de programación escolar ha de buscar la contemplación del museo escolar como un escenario útil para hacer realidad una propuesta cultural. Incluirlo en el Proyecto Educativo de la Escuela, supone un programa de alto nivel y contenido que dimensiona y concreta el descubrimiento de un campo nuevo de conocimientos que promete grandes experiencias educadoras.

El Museo Escolar ha de formar parte de la filosofía propia del proyecto pedagógico que caracteriza a la escuela y desde el cual se construye un perfil de educación vivencial, activo y participativo, que posibilita enriquecer nuestra propia visión de la historia y del mundo para generar un desarrollo integral.

Se consideró de importancia que la comunidad escolar asumiera la responsabilidad de integrar al Museo Escolar en el proyecto educativo de la Escuela. Se propuso a los profesores y profesoras la siguiente guía con el objetivo de que el museo escolar quedara incluido en el proyecto educativo de la Escuela:

- *Identificación del Museo Escolar:* Catastro con toda la información y material que han reunido los profesores y profesoras.
- *Descripción:* Determinar objetivos y propósitos del proyecto y elaborar una justificación de la propuesta de utilizar el Museo a nivel didáctico pedagógico
- *Justificación:* Establecer la situación cultural, académica y social de la actualidad, así como destacar las posibilidades didácticas del Museo para transformar el ámbito académico.
- *Diagnóstico:* Detectar las condiciones de vida de la comunidad educativa en materia de desarrollo cultural, además de las necesidades, demandas y expectativas a nivel de la comunidad.
- *Objetivos:* establecer un objetivo general y varios específicos, siendo necesario dividirlos en objetivos conceptuales, procedimentales y actitudinales. Los objetivos han de reflejar la calidad de los procesos y el resultado final que se desea obtener (trabajo abordado con la información y preparación pedagógica de los profesores).
- *Destinatarios:* mencionar quiénes son los destinatarios directos e indirectos del proyecto, y en la medida de las posibilidades existentes, cuantificar el alcance y el área geográfica urbana y rural que abarca. Estos datos contribuirán para el diseño de actividades, acciones y estrategias para garantizar el éxito del proyecto.
- *Cronología del proyecto:* determinar el tiempo que se tarda en desarrollar cada una de las etapas, que van desde el análisis de necesidades, hasta el diagnóstico y los análisis de costos y recursos (humanos, tecnológicos, etc.) que se van a emplear.

- *Recursos y costos de ejecución:* relación de los recursos humanos indispensables para cada actividad diseñada en el proyecto con las funciones, responsabilidades y el tiempo de compromiso que requiere cada cual.
- *Administración del proyecto:* en este punto hay que indicar las funciones, tareas, procesos de planeación, coordinación, dirección, control y evaluación que involucra el equipo humano responsable del Museo Escolar (Taller de Museología para profesores y estudiantes de la escuela).

Conclusión

Los estudiantes fueron comprendiendo durante el proceso de trabajar para la implementación y habilitación del Museo Escolar que al hacer una puesta en valor del patrimonio natural, directa o indirectamente estaba ligado al patrimonio cultural e histórico. La Escuela La Aguada y la Escuela Juan Bosch, tienen en su matrícula de estudiantes una población de origen Huilliche que ha estado ligada a la vida de las faenas en el mar, como también a la explotación sustentable del bosque nativo. Sus abuelos o padres les narraban cómo se utilizaba el recurso forestal, respetando el “árbol sano” y explotando lo que ya se estaba secando, considerada esta una señal de ser un árbol apto para talar. Así mantenían otros recursos comestibles para el consumo humano, esto es referente a diversos hongos y frutos silvestres.

Para que los estudiantes comprendieran el rol social que este Museo Escolar cumple al conservar, documentar, exhibir el patrimonio natural, cultural e histórico de su territorio y el valor que tiene para la comunidad científica, el registro y catastro de la flora y fauna de la Selva Valdiviana, se utilizó como guía didáctica y documento de apoyo, el material proporcionado por la “Comunidad Educadores Iberoamericanos para la Cultura Científica” (del Centro de Altos Estudios Universitarios de la Organización de Estados Iberoamericanos/Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) El conocimiento y valoración de su propia cultura y de sus territorios les permitió conocer sus raíces y hacerlos partícipes de un desarrollo común. La recuperación y difusión del patrimonio natural, les llevó a recopilar información de su cultura ancestral, así como diversos relatos de mitos o leyendas.

Las conversaciones que lograron establecer los estudiantes con integrantes de la familia ya mayores, facilitó recuperar nombres asignados en lengua Mapudungun a la flora y fauna silvestre. Los estudiantes buscaron información en la página web www.avesdechile.cl Allí encontraron información muy detallada por ejemplo del significado del nombre científico, registro del canto, etc.

Durante el desarrollo de las actividades los estudiantes comprendieron que su patrimonio natural es único al investigar la diversidad de flora y fauna endémica que existe en la Selva Valdiviana. Su autoestima mejoró considerablemente y comprendieron el valor de acceder al conocimiento que brinda la escuela. Han valorado mucho más a sus profesores y padres, que les aportaron con conocimientos de su cultura ancestral.

A través de las colecciones y salas de exhibición del Museo Escolar, se creó un vínculo con la memoria de la comunidad cercana a la escuela, los estudiantes y apoderados que comprendieron que el Patrimonio Natural y el Patrimonio Cultural, está ligado al territorio y la memoria que constituyen. Ambos son vectores de identidad.

Bibliografía

- Museum Vol. xxxiv, n°, 1982 “La Conservación un desafío a la profesión”. Disponible en datos. www.unesco.org/UNESDOC – Base de datos.
- Museum N° 141 (Vol. xxxvi, n°, 1984) Aspectos de La Práctica Museológica. Disponible en datos. www.unesco.org/UNESDOC – Base de datos.
- Museum N° 156 (Vol. xxxix, n° 4, 1987) La Formación Del Personal. Disponible en datos. www.unesco.org/UNESDOC – Base de datos.
- Museum Internacional N° 185 (Vol. XLVII, 1995) Organizar El Espacio de Exposición. Disponible en datos. www.unesco.org/UNESDOC – Base de datos.
- Museum Internacional n° 190 (viu XLVIII, 1996 “Museo Historia Natural.
- Manual de procesamiento documental para colecciones de patrimonio cultural. Proyecto IFAP – UNESCO “Modelo de Gobiernos electrónicos para ciudades Patrimonio de La Humanidad (Cartagena de Indias – Cusco – Quito), 2008. Disponible en datos. www.unesco.org/UNESDOC – Base de datos.
- Díaz Pendás, Horacio (2008) “El Museo en la enseñanza de la Historia”. Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de La Habana. Cuba (Pág.1).
- <http://museosescolares.blogspot.com/search?updated-max=2011-06-30T08:01:00-07:00>
- http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2011/04/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf

09

EL MUSEO, ALGO MÁS QUE ALBERGAR EL PATRIMONIO

Carlos Edwin Rendón Espinosa
Museo de Antioquia,
Medellín – Colombia – Sur América

Resumen

Museo y Territorios es una estrategia de diálogo entre el Museo de Antioquia y la comunidad, que permite resaltar a partir de la interacción esa concepción de lo humano, de lo vivencial y de lo cotidiano; abordando no solo conceptos patrimoniales, significados y significantes de términos socioculturales, sino dejando una impronta personal y contemporánea a la concepción de museo y patrimonio, una arquitectura cultural en donde la institución se piense más en el afuera que en el adentro, en donde el límite de sus muros se desdibuje para incluir los territorios, en donde la salvaguarda del patrimonio mute hacia un patrimonio vivo y cambiante que se vincula directamente al cotidiano, a la construcción participativa y colectiva de la comunidad, al ritmo de la vida que no se queda estática sino que vibra y evoluciona constantemente, es así como estos temas son relevantes a partir de construcción colectiva de sentido.

Museo y Participación Social

El museo clásico posee una gran labor estética, se concibe según el ICOM (*International Council of Museums*) perteneciente a la UNESCO) como “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”. Esta concepción clásica en la actualidad debe orientarse a la sustitución de un método –estética– para direccionarse hacia un dispositivo que genere relaciones entre personas y entre procesos sociales, un museo relacional, cuya principal característica es considerar el intercambio de experiencia y conocimientos, el museo como un ente vivo, vigente, agente de cambio social y desarrollo.

El museo debe ser de mentalidad abierta para permitirse explorar otras alternativas acordes con la contemporaneidad, desmontando los discursos hegemónicos, llegando a las comunidades con humildad intelectual para incluir todas las expresiones, logrando entender y asimilar las nuevas estéticas, las manifestaciones culturales que se transforman para enriquecer los procesos artísticos. Museo con libertad de pensamiento para desmontar estándares, imaginarios y paradigmas, sin temor de asumir una postura política y así realizar una apuesta por la inclusión. Museo con una inquieta curiosidad y motivación para apostarle al arte y la cultura como un medio de transformación social, en donde estos no son un fin, sino un vehículo que nos permita responder al reto de incidir en la construcción de sujetos, sociedad y por ende de cultura.

Este reto nos permite indagar si el museo se debe concebir como algo más que la edificación que alberga y salvaguarda el patrimonio cultural, para pensarse desde la gente y el territorio; es por ello que las áreas misionales de los museos deben direccionar sus acciones de manera contundente y directa a las comunidades, pero no gestando procesos desde el escritorio, sino con participación directa de los públicos.

Es así como el Museo de Antioquia ubicado en la ciudad de Medellín-Colombia ha pretendido abordar este reto desde una dimensión más incluyente, democrática y participativa, más allá de una labor estética, entendiendo la misión del museo como una dimensión humana, concibiendo la obra de arte como una pregunta abierta al individuo, logrando que el museo sea una construcción de realidades, de otras miradas sobre la vida, una interpelación al ser y a la cultura. Así el museo no es solo un cúmulo de bienes patrimoniales que pueden ser admirados, sino un punto de encuentro dinámico, vivo, cambiante, que permite construir en colectivo y reflexionar sobre el entorno de una manera activa, vigente, especialmente con responsabilidad, apropiación y sentido de pertenencia.

Bajo esta perspectiva se circunscribe la experiencia llamada Museo y Territorios que es una estrategia de diálogo entre el museo y la comunidad, permitiendo consolidar a partir de sus tres componentes (Museo Itinerante, Museo + Comunidad, Museo Virtual) y sus dos programas especiales (Simposio de Líderes Culturales por el Desarrollo y Asesorías Culturales con Responsabilidad Social), esa concepción de lo humano, de lo vivencial y de lo cotidiano; abordando no solo el concepto, el significado y el significado de los términos socioculturales, sino imprimiéndole una impronta personal y contemporánea a la concepción de museo; una arquitectura cultural en donde la institución se piensa más en el afuera que en el adentro, en donde el límite de los muros se desdibuja para incluir los territorios, en donde la salvaguarda del patrimonio transita hacia un patrimonio vivo que se vincula directamente a lo habitual, a la construcción participativa y colectiva de la comunidad, al ritmo de la vida que no se queda estática sino que vibra y evoluciona constantemente.

A partir del recorrido por el territorio hemos reflexionado sobre la apropiación de los procesos culturales y de museo, y hemos encontrado que la palabra es un factor clave para convocar e incentivar la construcción colectiva de conocimiento e identidad; es por ello que estamos en la generación de un nuevo tesoro en donde las comunidades se sientan incluidas,

pues la forma en la cual se nombran las cosas nos permite generar cercanía al ciudadano común, o por el contrario permite alejarlo; además el utilizar un lenguaje nuevo (o por lo menos nombrarlo de otra manera) nos permite construir en colectivo e instaurar unos vínculos de apropiación más contundentes. Es así que durante nuestro proceso por el territorio no buscamos salas de exposición sino espacios de hospitalidad, no realizamos inauguraciones sino festivales de la memoria, no hablamos de talleres sino de espacios de encuentro, no buscamos apoyo logístico sino compañeros de viaje, no hablamos de alumnos sino de comunidad de aprendizaje, no realizamos salidas de campo sino entradas de campo a territorio abierto, no realizamos evaluaciones sino valoraciones, no construimos indicadores sino descriptores y analizadores, etc. Esto nos permite de manera mancomunada con la comunidad generar nuevas narrativas en donde se concibe el museo y el patrimonio como algo más que la ley de cultura, o un artículo reglamentario que define algún ministerio u organización, pues estos procesos culturales son propios de la comunidad con sus especificidades y por ende no se deben homogenizar ni estandarizar, es todo lo contrario, se debe priorizar la territorialidad, el contexto y especialmente la identidad e idiosincrasia de sus gentes.



Como se concibe el macro proceso de Museo y Territorios en el Museo de Antioquia.

1. Territorio, Memoria, Identidades, Territorio.

Por ende el museo se debe transformar para poder ser algo más que un referente del pasado y seguir siendo relevante, vigente, actual; el patrimonio debe ser algo más que una herencia del pasado para ser algo en donde “yo” como individuo, participo de su concepción y construcción; en donde la obra de arte adquiere un compromiso proactivo, donde no solamente se debe acompañar de una ficha técnica o razonada más unas visitas guiadas, sino que debe sacudir ese discurso rancio, anquilosado y hegemónico, para lograr adaptarse a las realidades sociales de nuestras comunidades, de nuestro entorno, para permitirse otros discursos, otras dialécticas, otras lecturas y una aproximación más vivaz a la comunidad, en donde cumpla una función comunicacional proactiva y cercana a los públicos, otorgando un acercamiento a la historia del arte no como algo del pasado sino como algo del presente, del ahora; una historia viva de la cual nosotros como ciudadanos del común podemos aportar, se nos tiene en cuenta, podemos transformar, complementar, adoptar o cambiar; logrando un verdadero nivel de pertenencia entre el individuo y la concepción de museo, un museo como herramienta de transformación social.

Pasamos a una construcción colectiva en donde “yo” como individuo también soy patrimonio, además del reconocimiento de los patrimonios locales materiales y inmateriales; en donde se concibe al museo como un ente vivo construido con y para la comunidad, se piensa el territorio como el resultado de una deliberación colectiva que se gesta y reinventa durante el desarrollo de espacios de encuentro, de reflexión y de generación de preguntas, en donde la concepción y el desarrollo de los procesos y actividades no llega desde el afuera, sino de la comunidad como artífice de sus procesos; en donde los ejes temáticos¹ son necesarios tenerlos claros, no para enseñarlos, sino para abordarlos de manera colectiva y compartirlos, cuestionarlos, debatirlos y reflexionar a partir de ellos, logrando al final de los encuentros determinar si ellos se conservan, se complementan, se transforman, se modifican o se cambian.



Modelo Contextual de aprendizaje (J. Falk & L. Dierking).

Es de esta manera como Museo y Territorios se propone como una experiencia transformadora en donde se puedan definir los conceptos de otra manera, para sacar al ciudadano común de las concepciones emancipadas y estereotipadas que tenemos preconcebidas, hacia otras donde la participación activa de la comunidad y la integración de los conocimientos se convierte en una oportunidad para la creación colectiva, permitiéndonos empoderamiento, sentido de pertenencia y acercamiento a eso que de pronto no consideramos tan cercano y nuestro (es por ello que hablamos de la humildad del conocimiento, la dignidad y el respeto, cuanto abordamos e interactuamos con el otro).

Componente	Apuesta Conceptual
Museo Itinerante	Propicia circuitos culturales a manera de red, generando espacios de diálogo, creación y valoración del territorio, la memoria, las estéticas locales y el patrimonio cultural; dando un significado renovado en cada generación, impulsando desarrollos endógenos acordes a reflexiones actuales, vigentes con proyectos de vida común, aportando al fortalecimiento del tejido social y a las experiencias significativas de responsabilidad social del museo. Fomentando la reflexión por una cultura que promueva y respete la vida y la construcción de sentidos compartidos; re significando los conceptos de patrimonio, identidades, comunicación, territorio, memoria, derechos humanos, cultura, arte y museo; visualizando las expresiones culturales de las comunidades; e integrando al museo con las dinámicas de las regiones y sus gentes.
Museo + Comunidad	Acompaña las localidades en procesos que faciliten la puesta en común de sus memorias, patrimonios y territorios, en contexto con sus realidades culturales, sociales, económicas y políticas. Con el fin de generar diálogos intergeneracionales que promuevan aprendizajes a través de estrategias participativas e investigativas que den lugar a la creación de espacios simbólicos comunitarios; propiciando de esta manera intercambios culturales dentro y fuera de las comunidades, generando diálogos plurales que permitan la re significación de sus memorias, y fortaleciendo en las comunidades la apropiación de sus patrimonios y sus relaciones con el territorio.
MAWI – Museo virtual	Genera un espacio virtual que posibilita la experimentación, la libre expresión, la creación individual y colectiva, la lúdica y la reflexión en torno a la cultura, el arte y los territorios, desde la apropiación de múltiples lenguajes que relacionen historias locales, la vida cotidiana y el quehacer del museo con propósitos comunitarios, educativos y sociales, a partir de las tic's.
Simposio de líderes culturales por el desarrollo	Es un espacio académico y de intercambios de experiencias, que contribuye al fortalecimiento de los planes de acción local de los mediadores y líderes culturales. El Simposio facilita el encuentro y la articulación de saberes y aprendizajes de quienes trabajan en torno a la cultura en las diferentes localidades, siendo el museo el espacio de hospitalidad de quienes regularmente son visitados a lo largo del año a través de los distintos componentes. El Simposio está dirigido a personas y organizaciones vinculadas a procesos sociales, políticos, económicos, culturales y artísticos que desde sus roles aportan al desarrollo comunitario. También queremos convocar a empresarios, instituciones universitarias, entidades públicas y medios de comunicación, que desde sus escenarios de responsabilidad social empresarial construyen país.
Asesorías culturales con responsabilidad social	Durante el recorrido por el territorio hemos detectados algunas localidades que se encuentran muy organizadas y estructuradas frente a los conceptos abordados desde el macro proceso de Museo y Territorios, pero que requieren de otro tipo de apoyo, respaldo y acompañamiento, para ello se gesta este programa especial que pretende acompañar los territorios con servicios profesionales y de apoyo a la gestión, velando de esta manera por el desarrollo cultural e investigativo de las regiones; promoviendo, divulgando y fortaleciendo el sector cultural de los territorios y estimulando el carácter activo de ellos como entes enriquecedores de la vida, de la identidad cultural del territorio y de su memoria histórica.

Esta es la manera integral en que se concibe el Museo de Antioquia en los territorios y es la perspectiva que se gesta desde el área Museo y Territorios como una manera viva, incluyente y coherente de generar ciudad y país desde el arte y la cultura como medio de transformación social.

Todo ello nos permite democratizar el acceso al arte, descentralizar el arte y ser más generosos con el conocimiento para compartirlo, para brindarlo, para que la comunidad activa pueda hacer modificaciones, ajustes, transformaciones, y logre una verdadera apropiación de ellos. Es poner a disposición de toda la comunidad esos saberes que alberga el museo y que de esta manera pueda participar activamente de sus espacios y de su contenido, en donde se debe ser modesto y tener escucha activa para que la información se construya a partir de la colaboración horizontal, de proyectos colaborativos, para que de esta manera el conocimiento parta de la base comunitaria hacia el museo. Para obligar a las instituciones a que se hagan preguntas constantemente y busquen espacios de encuentro, de reflexión, de debate, dejando de lado modelos para evolucionar y encontrar otros lenguajes desde lo contemporáneo, donde todos estamos comprometidos, sin dejar de ser autónomos pero sí responsables del trabajo colaborativo; de esta manera gestionamos nuestro propio proceso cultural, permitiéndonos nuevas formas de valorar el patrimonio y compartir las reflexiones, potenciando el desarrollo participativo, pasando de un modelo egoísta, egocéntrico y hegemónico a otro donde se

reconoce que el conocimiento no es unidireccional sino de múltiples fuentes y que desde siempre ha sido colectivo, permitiendo un contacto mas directo entre Museo–Arte–Cultura y Comunidad, generando un conocimiento compartido, promoviendo ejes temáticos de interés común, eliminando las barreras, generando nuevos conocimientos de intercambio cultural, donde justamente el territorio es el espacio propicio para fortalecer los procesos culturales, implementar didácticas alternativas, potenciar las capacidades existentes de las comunidades y organizaciones sociales de base comunitaria; logrando proyectar al museo como un verdadero territorio de la cultura centrado entre el dialogo de organizaciones y una ciudadanía participativa que interacciona con el arte, que visualiza las nuevas concepciones de museo, donde el ciudadano puede participar de este lugar de encuentro en un contexto comunitario para la convergencia, lo colaborativo, aprendiendo del otro; en donde la motivación es un pretexto, es una ocasión para el encuentro, para el reconocimiento, para inventarnos, para pensarnos de otro modo, para tener esperanzas, para permitirnos soñar, imaginar, crear, evolucionar día a día, explorando y compartiendo, al pensarnos como parte de un todo que se llama museo–territorio– arte–cultura–patrimonio.

	Museo Clásico	Museo Contemporáneo
Modelo	Modelo Administrativo Tradicional de un museo: Consecución, conservación e investigación del patrimonio. El Patrimonio es un fin.	Modelos de Gestión de Pedagogía Museal: creación de escenarios pedagógicos para la movilización cultural y educativa de la Sociedad. El patrimonio es un medio.
El objeto	El patrimonio	Las audiencias y su reflexión sobre el patrimonio.
Programa Educativo	Centrado en el patrimonio	Centrados en las audiencias y la construcción colectiva del conocimiento.
Espacios de encuentro	Talleres para informar y realizar trabajos manuales	Comunicar experiencias, sensaciones, emociones, actitudes, comportamientos, generando espacios transformadores.
Comunicación	En una sola dirección. Transmisión de conocimientos hegemónicos	Diálogo Intercambio de conocimientos y experiencias.
Estrategias	Exposiciones, visitas guiadas, talleres y eventos culturales	Investigación acción participativa, además de componentes didácticos, académicos, culturales y expositivos.

La disertación de este texto se enmarca en el siguiente contexto: se habla desde el “Museo de Antioquia” un Museo que tiene ciento treinta años de fundación, ubicado en Colombia, Sur América, país de múltiples conflictos y esperanzas. La localidad es “Medellín” una ciudad violenta pero en proceso de transformación. Desde un macro proceso llamado “Museo y Territorios” experiencia de trabajo que durante seis años ha itinerado por ciento setenta y seis localidades del territorio nacional; durante este proceso hemos estado trabajando con una pregunta integradora “¿Qué es patrimonio?”, la cual nos permite abonar el contenido conceptual ya establecido por el arte y la cultura a partir de unas líneas de base como el territorio, la memoria, las identidades y el patrimonio.

Bibliografía

- Freire, Paulo (2009). *Cartas a quien pretende enseñar*. México: Ed. Siglo XXI. ISBN: 9682319447.
- Freire, Paulo (2009). *Pedagogía de la autonomía*. México: Ed. Siglo XXI. ISBN: 9682320690.
- Freire, Paulo (2008). *La educación como práctica de la libertad*. México: Ed. Siglo XXI. ISBN: 9682300274.
- Nussbaum, Martha C. (2011) *Sin Fines de Lucro*. Bogotá: Katz Editores. ISBN: 8492946172.
- Museo de Antioquia, Bejarano, Nidia (2010). *Museo a campo abierto, arte y pedagogía para las estrategia vitales, documento síntesis*. [PDF]. Manuscrito no publicado. Medellín, Colombia.
- Universidad de Antioquia, Grupo de Investigación en Ciencias Experimentales y Matemáticas, Gecem (2010). *Una aproximación a la formulación del modelo de pedagogía museal para el Museo de Antioquia*. [PDF]. Manuscrito no publicado. Medellín, Colombia.





Implementación de Plan Nacional de Mejoramiento Integral de museos regionales y especializados DIBAM.





7



8



9

Renovados museos para acoger nuevos patrimonios.



10



11



Más de 100.000 metros cuadrados de infraestructura al servicio de las comunidades y sus patrimonios.





17



18



19



20



21





Museos como espacios de encuentro de memorias e identidades.





Equipos técnicos y profesionales resguardando el pasado para fortalecer el futuro.





37



38



39

- 1, 2, 3: Museo de Antofagasta.
- 4, 5, 6: Museo del Limarí
- 7, 8, 9: Museo Gabriela Mistral de Vicuña.
- 10, 11: Museo Arqueológico de La Serena.
- 12, 13, 14: Museo de Historia Natural de Valparaíso.
- 15, 16: Museo de Artes Decorativas.
- 17, 18, 19: Museo Histórico Dominicano.
- 20, 21: Museo de la Educación Gabriela Mistral.
- 22, 23: Museo Histórico de Yerbos Buenas.
- 24, 25, 26: Museo de Arte y Artesanía de Linares.
- 27, 28, 29: Museo de Historia Natural de Concepción.
- 30, 31: Museo Mapuche de Cañete.
- 32, 33: Museo Regional de la Araucanía.
- 34: Museo de Sitio Fuerte Niebla.
- 35, 36: Museo Regional de Ancud.
- 37, 38, 39: Museo Antropológico Martín Gusinde.
- 40, 41: Museo Regional de Magallanes.



40



41

El museo de Yerbas Buenas y su renovada puesta en escena

Francisca Valdés

Coordinación Proyecto
Subdirección Nacional de Museos

El Museo está emplazado en una villa emblemática, Yerbas Buenas, donde ocurrió el primer encuentro armado entre realistas y patriotas, en la Guerra de la Independencia. Ha conservado su carácter tradicional por lo que fue declarada Zona Típica por el Consejo de Monumentos Nacionales. Se ubica un poco al norte de la ciudad de Linares, en la Séptima Región.

La casa que alberga al Museo data del siglo XVIII y es el único testigo de la batalla ocurrida en abril de 1813, que aún permanece en pie. En 1942 fue adquirida por la Ilustre Municipalidad de Yerbas Buenas y más tarde, en 1976 y gracias al interés del pintor Pedro Olmos, fue trasferida a la DIBAM, entidad que la ha conservado hasta nuestros días. Como Museo, ha realizado una fructífera labor cultural, protagonizada por su directora la María Elba Gálvez y su equipo.

El terremoto del año 2010 le produjo algunos daños, no de gran consideración, pero se presentó como una oportunidad para que la Subdirección Nacional de Museos pensara en su transformación integral. Parar ese efecto, se contrató a dos arquitectos, Cristián Izquierdo y Francisco Adriasola, para que hicieran el proyecto de arquitectura y museografía.

El encargo que se les hizo consideró cuatro aspectos centrales: en primer lugar, la puesta en valor de la casa colonial. En cuanto a lo museográfico, reubicar los objetos bajo temas que claramente dieran un orden y sentido a la colección. Un tercer punto del encargo consideraba trabajar una colección más depurada. Quedaría solo lo más representativo de la localidad, y se retirarían todos aquellos objetos ajenos a la idiosincrasia de la región. Por último, se solicitaba introducir creativamente los testimonios, las fotografías, los documentos y toda la nueva información que el Museo estaba recuperando y compilando, como el estudio denominado “Exploración etnográfica para nueva museografía del Museo de Yerbas Buenas”¹ concluido en septiembre del año 2010.

Una vez recibido el encargo se nos entregó una primera propuesta arquitectónica para la recuperación de la casa, que fue aceptada por nuestra Institución. Los fundamentos de la propuesta se detallan en el artículo de los arquitectos. La propuesta museográfica, interesante, nos significó sí un mayor trabajo en lo que se refiere a lograr un equilibrio entre modernidad y tradición.

A fines del año 2010 ya contábamos con un anteproyecto arquitectónico y uno museográfico. Ateniéndonos a nuestra metodología de trabajo correspondía, en esta fase del trabajo, realizar una reunión de evaluación con la comunidad yerbabuenina, la que se llevó a efecto el día 26 de noviembre. Allí nos señaló un vecino: “*en general el proyecto me encantó. Yo creo que aquí estamos combinando cosas que tienen que ver con lo tradicional, pero también con lo moderno. Esa mezcla tiene que ser así. Ha sido un año muy complejo después del terremoto, siempre hay que sacar provecho de las oportunidades. Por lo tanto, debemos ser capaces de construir un museo especial. Era especial, pero ahora tiene que ser más especial todavía. Lógicamente que en la parte de contenido tendrá que haber mucho debate, mucho intercambio, pero en el tema general, en el grueso, me gusta*”².

Luis Valentín Ferrada, gran colaborador del Museo, nos señaló: “*veo dos problemas, pero esto no significa crítica al proyecto, sino dos aportes para afinar la puntería. El primer problema es la falta de espacio. El tema es cómo tratar ese espacio pequeño y utilizarlo lo mejor posible. El segundo problema, cuestión muy importante, es definir con bastante exactitud cuál será la finalidad de este museo. ¿Va a ser histórico militar? ¿Va a ser un museo de cultura campesina? ¿Va a ser un museo de historia de Yerbas Buenas como comunidad?*”³.



Panico de alfileres de hierro
colgado.

Ornato por Felipe Escobar,
México.



Escudo de metal
pauzante colado. Agente
de la zona para el
Tercer por Francisco
Bautista.

Escudo con bronce de
hierro y cubre de
cambio.

Escudo por Francisco
Bautista.



Escudo de plata colado.

Escudo de bronce colado.

Escudo por Francisco
Bautista.



Opinión personal acerca de esta nueva museografía

Maria Elba Galvez

Directora Museo de Yerbas Buenas

Transcurridos 36 años desde que comencé la aventura de conformar un Museo para Yerbas Buenas, nunca imaginé que la frase de Ortega y Gasset, que el anterior Alcalde Juan Hiribarren, mandara a instalar en el acceso de los edificios municipales, cobrara tanto significado. En efecto, la frase **“El progreso no consiste en aniquilar hoy el ayer, sino, al revés, en conservar aquella esencia del ayer que tuvo la virtud de crear ese hoy mejor”** es la que en mejor forma define lo que el Museo de Yerbas Buenas significa hoy, tanto para los yerbabueninos como para esta Directora. Ello porque el edificio que alberga nuestro Museo mantiene intacta esa virtud de casa colonial rural y al mismo tiempo, permite a quienes lo visiten, adentrarse a un mundo en el que coincide armónicamente lo antiguo y lo moderno, con un guión museográfico a la altura de los principales museos del mundo, en el que los antiguos y valiosos objetos que componen nuestra colección, principalmente donados por las familias yerbabueninas, se exponen ordenada y elegantemente en cúpulas y estanterías, que no solo permitirán su mejor conservación sino que le permiten a los visitantes conocerlos de mejor forma y apreciarlos tal como se merecen.

Este desafío de transformar el guión museográfico vino como una oportunidad de demostrar la fortaleza de levantarnos luego de la catástrofe, pues luego del terremoto del pasado 27 de febrero de 2010, presenciábamos con dolor los daños que ese terrible evento de la naturaleza le causó a nuestro Museo, el cual con más de 200 años de vida logró mantenerse en pie, pero con daños que hicieron imprescindible una renovación. Así, con el esfuerzo mancomunado de muchas personas de la DIBAM y luego de casi un año y medio de reparaciones, se inauguró esta nueva exposición de la colección, tal vez la última que dirija esta Directora, pero la que sin duda le ha entregado al Museo y a la comunidad de Yerbas Buenas, la oportunidad de renovarse, de mejorarse y de situarse a la altura de los nuevos tiempos, para entregar a sus visitantes lo mejor de nuestra historia.

Con estas preguntas más todo lo planteado en la reunión, dimos inicio al desarrollo e implementación de ambos proyectos, teniendo claro que debíamos interpretar muy bien el sentir de la comunidad. Comenzó entonces la restauración arquitectónica de la casa y simultáneamente, contando con la asesoría de especialistas externos, el trabajo de depurar una propuesta museográfica convincente, que equilibrara modernidad y tradición.

Durante el proceso, que tomó casi un año, contamos con el compromiso de la comunidad yerbabuenina y de nuestros equipos DIBAM, interacción que permitió enriquecer notablemente la museografía. Hoy se expresa tanto en el relato histórico que va en los muros perimetrales de las salas y los textos que acompañan a las colecciones en sus vitrinas, como en las ambientaciones detrás de grandes fanales a la manera de la imaginaria colonial.

Allí desplegamos el tema de la sociabilidad en las casas de Yerbas Buenas, donde, a partir de la observación de salones del entorno al Museo, en especial de la Casa O’Ryan, se ha reproducido fielmente un ambiente de salón de época. Al reverso de este ambiente se muestra la vida privada de la casa, representada por un dormitorio, cajuelas y baúles, un poncho de lana, más valiosos enseres cotidianos.

En la otra vitrina se muestra un ambiente musical, con un piano de 1844, más los instrumentos de la insigne folklorista la Sra. Margot Loyola, y una obra pictórica de Violeta Parra, el “Árbol de la Vida”, ambiente que nos recuerda las profundas raíces musicales y poéticas de la localidad de Yerbas Buenas. Por último, al reverso se recreó un ambiente de vida religiosa, donde se destaca el notable crucifijo de factura colonial americana, el que está acompañado con testimonios personales de la comunidad, que le otorgan un valor no solo de colección sino como objeto de culto.

El perímetro de la sala recoge la investigación que venimos detallando. Desarrolla el tema de la historia de la localidad, el origen del término Yerbas Buenas, el valor patrimonial de la casa colonial: *“es el producto más genuino de verdadera y sentida adaptación. La casa y el suelo chileno, son uno. La tierra le da el barro para su construcción. El árbol cede el tronco o la rama para formar rústicos horcones, pies derechos, marcos de puertas”*⁴.

El relato de la Batalla de Yerbas Buenas va acompañado de ilustraciones, y testimonios de primera fuente como el parte del General en Jefe José Miguel Carrera en primera persona describiendo los sucesos. Le siguen testimonios personales como: *Fiestas Patrias en Yerbas Buenas, La Góndola, el Tren Chico, Las Comidas Antiguas, La Iluminación de las Calles*, y el poema “Yerbas Buenas”, del Premio Nacional Max Jara, que cierra el circuito.

Este resultado final fue obra de un proceso interesante. La propuesta original, del diseñador Jerónimo Pérez, fue crear una *línea de la historia*, sucinta, que marcara el contorno de la casa, sin ser muy invasiva. El resto de la información iría en proyecciones. Sin embargo, al evaluar estos textos cortísimos, vimos que no se comprendía su contenido, de modo que hicimos nuevos textos, con títulos más sugerentes, y contenidos más contextualizados. Pensamos que las proyecciones se harían en una segunda etapa del proyecto. Fueron redactados en forma sencilla, con un buen tamaño de letra, más bien grande, pensando más en la accesibilidad que en la cantidad de información. El diseñador nos sugirió ocupar una tipografía chilena denominada Queltehue, de Francisco Gálvez, la que se adquirió para esta exhibición.



La intervención arquitectónica

Cristián Izquierdo y Francisco Adriasola

Arquitectos

Este museo es conformado tanto por sus bienes muebles como por su inmueble. Y por todo lo que ellos puedan referir. En él se puede comprender parte de la historia de Yervas Buenas como la memoria de sus prácticas culturales.

El inmueble, en cuanto testigo material de la Batalla, es el primer objeto a exponer. Se repararon vigas y pilares, se rehizo el piso de ladrillo y la techumbre de tejas de greda. En el área de la ampliación, se demolió la entrada existente para restituir el pórtico de la casa original como acceso del museo. Se abrió una puerta en el borde norte de este corredor, para comunicarlo directamente con el patio de entrada frente a la ampliación. El muro que separaba este patio del hall de acceso se reemplazó por un ventanal con puertas vidriadas, dejando el muro de adobe de la fachada exterior como límite visual del recinto.

En los muros del interior de la casa, se relata la historia de Yervas Buenas desde la antigüedad hasta nuestros días, sobre paneles dispuestos a modo de exvotos, que procuran tapar lo menos posible el muro tras él.

El resto de la colección se dispone sin tocar los muros, al centro del recinto principal, en conjuntos abarcables por un solo golpe de vista, levantados sobre un podio, tras una lámina de vidrio con una forma distinta a la de la habitación, y a la del orden interior que albergan. En la superficie del vidrio se grabaron citas de los propios donantes, que relatan recuerdos de su utilización. Los objetos del museo se contemplan así desde múltiples puntos de vista, a través de sus relatos, dentro de dos elipses autónomas, cerradas sobre sí mismas.

Estos enormes fanales contienen las cosas que sus habitantes decidieron desligar de su uso cotidiano, para cargarlas de cualidades testimoniales de sus mundos. Dentro de ellos, los objetos no refieren a sus posibilidades de funcionamiento, sino a las historias asociadas a su manipulación. Son artefactos expresivos de sus atributos culturales.

Ubicación: Yervas Buenas, VII Región del Maule, Chile.

Año: 2010–2011

Superficie construida: 180 m²

Algunos testimonios expuestos

Fiestas Patrias en Yerbas Buenas

Se hacía también una misa de campaña a las afueras, al lado norte donde había un estadio que no estaba con rejas, era muy rústico, allí se hacía un altar y se oficiaba una misa de campaña. Después de eso los colegios hacían presentaciones, cada curso presentaba su número y después iban todos para las ramadas. Y se hacía todo lo que se hace ahora, los juegos tradicionales, las carreras en saco, el huevo en la cuchara, el palo encebado, pero todo en la mañana, después de la misa. **María Antúnez**

Nombre de Yerbas Buenas

Era un lugar de paso. Por eso le pusieron Yerbas Buenas, porque la gente que venía del norte hacia Linares, a comprar en carreta, apreciaban la menta negra, el peromoto que otros llaman toronjil aromático. **Eugenia Fariña**

El Tren Chico

Todas las tardes íbamos a la estación a ver pasar al tren chico. Y teníamos la mala costumbre de subirnos a la pisadera, porque iba despacio hasta más o menos donde está la copa. Y en una de esas no se me van los pies debajo de las ruedas y alcanzo a tirarme para atrás. Y cuando llego a la casa y le cuento a mi madre, me dio juna de varillazos! **Patricio González**

Religiosidad

La Iglesia antigua tenía una torre de adobe con un techo de teja entablada. En el altar mayor había una imagen de nuestra Señora del Rosario con un vestido colorado, y su velo con un rosario de perlas finas con Santo Cristo de oro. La trajo doña Inés de Suárez. **Raquel Cáceres**

Los Caminos

Cuando yo tenía 5 ó 6 años pasaba una carreta... y antes aquí era de barro, pura tierra, de aquí a Linares. Había una pura huella no más, y ahí tenía que ir el auto metido. **Orfa Urrutia**

Comidas Antiguas

Recuerdo la comunión con el resto de las personas que significaba antaño la comida. Antiguamente, estaban casi todos hermanados. En esos años, por ejemplo, se mataba un chanco, en la tarde se hacían picarones y se le daba a todos los vecinos. Como también cuando se hacían las prietas, uno convidaba a sus vecinos. **Patricio González**

Jarra Lavatorio

Yo me acuerdo que en el peinador de la casa tenían un jarro con un lavatorio que era un recipiente donde se echaba el agua después de lavarse. Y eran como de un fierro enlozado, no como los de ahora. **Eugenia Fariña**

Brasero

Los vi en varias casas aquí en Yerbas Buenas. Eran muy bonitos, por lo general de bronce y cuando se retiraba la tetera del agua, le colocaban una tapa con decoraciones abiertas para permitir la salida del calor y prevenir accidentes, especialmente de los niños. **José Urrutia**

El montaje nos dio bastante trabajo. La primera idea fue colgar paneles sobre cables de acero, anclados en cornisas y pisos, lo que saturaba un poco el espacio, todo en aras de no tocar los antiguos muros de adobe. Luego optamos por paneles livianos anclados a los muros con pernos de acero, un daño menor para un resultado mejor.

Tantos afanes, idas y venidas, nos permitieron cobrar mayor aprecio a Yerbas Buenas. Conocimos mejor sus calles y sus casas, muchas de fachada continua, de vivos colores y corredores porticados. Su plaza histórica que aún conserva las ollas del ejército realista. Pudimos percibir el cariño de las personas por su ciudad y las dificultades que enfrentan a la hora de conservar sus edificaciones, lo que nos llevó a crear –con el concurso de expertos– un Plano y una Guía de Recorrido, para que visitantes y vecinos pudieran valorar la historia y patrimonio que allí se conserva. Esta guía de visita está hoy en la página web del Museo para que todos puedan acceder a ella y reproducirla.

El proyecto en su conjunto se debe a muchas personas a quienes le debemos gratitud. En primer lugar a Carlos Pinochet, Eugenia Fariña, Fernando Astete, Inés Moraga, José Urrutia, María Antúnez, Adela Torres, Roberto Hiribarren, Olfa Urrutia, Patricio González, Raquel Cáceres y Regina Jorquera entre otros, quienes dieron sus testimonios personales. A la asesoría de Macarena Murúa, Rodrigo Valenzuela y Hernán Rodríguez.

Al profesionalismo de Carmen Menares. A los arquitectos Cristián Izquierdo y Francisco Adriasola, al diseñador Jerónimo Pérez y Mariela González y equipo, que hicieron el montaje de las colecciones. Al equipo del Museo de Yerbas Buenas, su directora, Janina Carrasco y René Rodríguez, y de la Subdirección Nacional de Museos, en espacial Magdalena Palma y Cecilia Infante, que estuvieron en la coordinación, investigación, realizaron material educativo, ilustraciones, aspectos del diseño y montaje. Al Centro Nacional de Conservación y Restauración que restauró objetos valiosísimos de la colección; al Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales que prestó colaboración en la documentación de las colecciones. También al trabajo dedicado de Faser S.A. que fabricó vitrinas y mobiliario interior, a Gráficas Cordillera y a José Antonio Fuentes, realizador del Touch Screen donde se puede acceder a toda la información.



Solo nos queda, para finalizar, reproducir aquí los primeros comentarios que recibimos a través de nuestros estudios de público: “¡El cambio es espectacular!!” “Gana Yervas Buenas, lejos” “Muy lindo”, “Muchas gracias”, “Tremendo pedazo de historia”. Y si nos preguntamos como Valentín Ferrada: ¿va a ser histórico militar? ¿Va a ser un museo de cultura campesina? ¿Va a ser un museo de historia de Yervas Buenas como comunidad? Le podremos responder que sin duda hemos reforzado su sentido histórico, también hemos recuperado muchas de sus tradiciones y, por sobre todo, hemos afianzado su relación con la comunidad. *m*

Notas

1. Exploración etnográfica para nueva museografía Museo de Yervas Buenas” Trashumante, estudios culturales. Terreno e Investigación: Carmen Menares. Transcripciones y sistematización: Francisca Massone. Santiago-Yervas Buenas. Julio-septiembre 2010.
2. Transcripción de la reunión con la Comunidad de Yervas Buenas. 26 de noviembre del año 2010.
3. Transcripción de la reunión con la Comunidad de Yervas Buenas. 26 de noviembre del año 2010.
4. Fuente: Oscar Ortega Y Silvia Pirotte. *Apuntes sobre Arquitectura colonia chilena de Roberto Dávila*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile. 1978.

Testimonio

René Rodríguez

Funcionario, Museo de Yervas Buenas

Para mí con todos los años que llevo trabajando en este Museo, la presentación de los objetos, es la que más me ha gustado, con su ambientación de casa antigua y moderna, las colecciones están más protegidas y tienen una visión más llamativa, donde se encuentran ubicados dentro de fanales óvalos y vitrinas hermosas apegadas a los muros. La sala del dormitorio que era un problema ya que todos se subían a la cama y la manchaban con los zapatos, hoy está muy protegida y admirable.

La sala de recepción es más cómoda para trabajar y recibir a los usuarios que vienen a este museo. Los visitantes se van felices de encontrar en este pequeño pueblo un museo fascinante, original, con tanta importancia histórica y muy bien presentado.

Es una tremenda alegría recibir la felicitación por la presentación de este museo, es para uno como funcionario halagador y satisfactorio.

Yo me siento muy orgulloso de trabajar en este prestigioso servicio llamado DIBAM.

Seminario sobre la ciudad de Santiago en el Museo Benjamín Vicuña Mackenna

Santiago: desde la ciudad de Benjamin Vicuña Mackenna a los desafíos del siglo XXI

María José Lira

Directora Museo Benjamín Vicuña Mackenna

Desde sus inicios como centro neurálgico de la Capitanía General de Chile, Santiago ha vivido cambios fundamentales en su constitución, siendo las transformaciones llevadas a cabo por Benjamín Vicuña Mackenna, en su rol de Intendente entre los años 1872 y 1875, las de mayor notoriedad y proyección. Su idea de ordenamiento, modernización y regeneración de la urbe, así como sus obras de mejoramiento del espacio urbano, se conjugaron en la creación de lo que hoy es el casco histórico de la capital.

Hoy en día es innegable que el legado y las obras proyectadas e ideadas por Vicuña Mackenna son parte del Santiago actual y su transformación en la capital que es, se debe en gran parte a las obras urbanísticas desarrolladas por él durante su periodo en la Intendencia. Las obras que realizó y proyectó aún se pueden apreciar en la ciudad y son parte de nuestro patrimonio, aunque la mayoría de los habitantes de Santiago lo desconoce. Su proyecto de remodelación de Santiago –que apuntó a transformar nuestra principal urbe en el “París de América”, idea que venía fraguando desde su juventud y producto de sus viajes a Europa– se expresa de forma majestuosa en su obra “Paseo del Cerro Santa Lucía”. Aquí, la vigencia de su pensamiento se ve reflejada en sus magníficas áreas verdes, los muy bien pensados espacios de contemplación de la belleza, así como el intercambio y el encuentro entre los ciudadanos, todos –según Mackenna– hitos fundamentales para el desarrollo de la ciudad moderna.

Benjamín Vicuña Mackenna es un referente indiscutible del ideario moderno ilustrado, tanto para historiadores, arquitectos, urbanistas, geógrafos y periodistas, entre otras cosas por el proyecto de ciudad que representa. Sus ideas generaron un gran impacto sobre el antiguo tejido urbano del momento, transformando a la capital en una ciudad moderna y bella.

Pero casi un siglo y medio más tarde, la ciudad ha crecido casi sin control, y las grandes distancias entre sus comunas, el aumento del parque automotriz, un deficiente sistema de transporte público, la escasez de áreas verdes, el agotamiento progresivo del espacio habitable y el hacinamiento, son algunos de los problemas que aquejan a nuestra urbe y que redundan en una insuficiente calidad de vida. Es en ese momento donde nos preguntamos dónde quedó ese proyecto de ciudad, ¿nos sentimos orgullosos de la ciudad que hemos construido?, ¿disfrutamos o sufrimos nuestra ciudad?, ¿cómo se articulan las decisiones que se toman en los proyectos urbanos?, ¿participamos como ciudadanos de ellos?

Consciente de esta realidad, el Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna organizó el Seminario “*Santiago, desde la ciudad de Benjamín Vicuña Mackenna a los desafíos del siglo XXI*”, con apoyo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, el Consejo de Monumentos Nacionales, Explora de Conicyt y Eje Alameda, Circuito Cultural, para replantearse dicha problemática e invitó a la comunidad a revisar la ciudad que habitamos y que proyectamos, a partir del Santiago soñado por Vicuña Mackenna. Durante todos los miércoles de octubre y el primero de noviembre el auditorio del Museo contó con la participación de más de 90 personas, donde se generó un espacio de conversación y debate en torno a la problemática actual de las grandes ciudades, en particular Santiago.

¿Es Santiago una ciudad disgregada? ¿Cuánto gozamos de sus espacios? ¿Cómo imaginamos la capital en un futuro próximo? Estas y otras preguntas en torno a nuestra principal urbe fueron el foco de discusión de un destacado grupo de arquitectos, historiadores, expertos, teóricos y ciudadanos en general, como los arquitectos Luis Eduardo Bresciani, José Rozas, Emilio de la Cerda y Rodrigo Pérez de Arce, los historiadores Sergio Grez y Hernán Rodríguez y el sociólogo Rodrigo Salcedo, además de líderes de ONG ciudadanas como Defendamos la ciudad, Cultura Mapocho y Bicipaseos patrimoniales, entre otros. Todos se reunieron a conversar sobre la ciudad que tenemos, pero también sobre la que queremos. Se reflexionó además sobre los costos sociales, económicos y políticos vinculados al plan de Vicuña Mackenna y la situación actual, revisitando tópicos como pobreza, disgregación, modernización, progreso, calidad de vida y medio ambiente, con un único objetivo: participar, hoy, del proyecto de ciudad en el que queremos vivir.



Algunos comentarios de nuestros participantes:

“Mayor difusión. Más opciones de salas. Generar más participación ciudadana en las actividades”.

“Sería ideal ampliar estas actividades con otros temas tan interesantes como éste”.

“Hacer más actividades como esta y explorar en otras formas de hacer partícipe a la ciudadanía como ente cultural”.

“Primero felicitar por esta iniciativa que une la arquitectura con la ciudad, solo siento que falta el tratar de cultivar al público joven, para así tener mejores profesionales y ciudadanos”.

“Más tiempo para debatir”.

“Más que sugerencia, solo felicitarlos por esta iniciativa y esperar que se repita el próximo año, con temas tan interesantes como el actual”.

“La actividad me pareció muy interesante y enriquecedora, estas instancias de formación siempre son de utilidad y hacía falta una en la cual se dieran a conocer nuestras ciudades desde una mirada interdisciplinaria, como también que diera cuenta de la figura de Don Benjamin Vicuña Mackenna”.

Se pensó en el formato de preguntas para cada encuentro, creyendo que encontraríamos respuestas y dentro de las paredes del Museo se podría comenzar a entender y responder nuestras dudas sobre Santiago, la ciudad, su desarrollo, calidad de vida, etc. Sin embargo, el público quedó con más preguntas aún y con muchos deseos de seguir participando de este tipo de iniciativas.

Semana tras semana fuimos testigos de la urgencia que tienen los santiaguinos por saber más de la urbe en que viven y ser partícipes de las decisiones que afectan a sus espacios públicos y sus barrios. En ese sentido el Museo Benjamín Vicuña Mackenna asume hoy el compromiso de perseverar con este tipo de iniciativas, que nos permiten escuchar en directo y sin mediadores las necesidades de nuestro público, para ver de qué forma seguimos haciéndonos cargo de la problemática actual de nuestra ciudad, para poder transformarnos en un espacio de reflexión y diálogo. *m*

La gestión cultural y los museos transformadores

Ana Pescador

Directora Ejecutiva
Museo Latino de Historia, Arte y Cultura
Los Angeles, EEUU

A medida que acopiaba y sintetizaba materiales para la realización de este artículo (museología, identidad, liderazgo, planeación y cooperación), recordé mi reciente estadía en su bello país, Chile, y decidí que tenía que ir más allá de la instrucción de conceptos y técnicas. Llegué a la conclusión de que debía continuar el diálogo que iniciamos sobre el camino que nos une como personas y como naciones.

Como estadounidense, de origen mexicano, es un honor poder compartir algunas de mis experiencias profesionales en el ámbito de la gestión cultural. Con humildad y respeto, trataré de aportar algunas reflexiones que, espero, sirvan para promover ideas dinámicas y relaciones, propulsando el desarrollo cultural de la nación chilena, caracterizada por su gran riqueza cultural y humana, *histórica y contemporánea*.

Me gustaría compartir con ustedes un proyecto de equidad cultural donde luchó día a día, impulsada por la fe que tengo en la capacidad del ser humano para crear un mundo mejor, y que persigue afianzar el respeto a la dignidad de toda la gente que trabaja honestamente en una ciudad estadounidense, cuya principal característica es la multiculturalidad.

Dado que la mejor forma de entender la visión de una persona es conocer su biografía, hablaré de mi trabajo y de mi vida. Mi labor cotidiana es de carácter institucional, gerencial y educativo, orientada al desarrollo del “Museo Latino de Historia, Arte y Cultura de Los Ángeles”. De esta tarea, esbozaré las ideas centrales de mi práctica profesional, que se vuelca sobre un proyecto de vida familiar, espiritual y transformador, desempeñado en comunión creativa con el pueblo trabajador de los EEUU.

Empecemos pues, con mi vida. Soy mujer, hermana, hija y latina. Crecí en un hogar donde madres solteras sacaron adelante dos generaciones. Con ellas aprendí a ser perseverante y desafiar retos para lograr mis metas. Y hoy me es fácil entender el sentimiento que desde pequeña llenaba mi mente y que hoy profeso orgullosamente a los cuatro vientos: “gracias al trabajo físico de mucha gente, algunos gozamos de comodidades y condiciones para laborar con la mente y con el habla.”

El esfuerzo, acompañado de la fortuna de vivir en una nación de oportunidades, me llevó a convertirme en la primera egresada de educación superior en mi familia. Esa preparación y el apoyo de maestros y amigos que han creído en mí, me abrieron las puertas a un mundo que ni siquiera imaginaba cuando era una niña con vocación artística, pero con limitaciones económicas.

Las enseñanzas de mis mentores forjaron el espíritu que heredé de mi familia. Con ellos he crecido como profesional, como ser humano y como madre. Honrando su memoria y siguiendo su trayectoria, divulgo, cultivo y protejo una cultura que ha nutrido a nuestro continente por milenios; que enriquece a la humanidad entera desde el siglo XVI, y que hoy sigue desarrollándose en los Estados Unidos de América cada vez más cercana al corazón de nuestro torrente de hibridez cultural. Tanto en el arte como en la gestión cultural he trabajado con y para la comunidad creando imágenes que pongan de manifiesto la grandeza del pueblo, facilitando momentos de reflexión solidaria entre los desiguales y promoviendo acciones para el progreso social.

Como servidora pública y directora del Museo Latino me veo, me siento y me desempeño como agente de transformación cultural en búsqueda de un porvenir promisorio para todos. Nuestra institución tiene el compromiso de crear una mayor conciencia y ampliar el conocimiento de la historia del arte latino y de las obras más destacadas de los artistas latinos contemporáneos.



“Cuando me corrieron de un restaurante en Texas a principios de los sesentas y no me permitían interpretar al mariachi de pie, me propuse crear un espacio para presentar mi música con dignidad y donde cualquier persona del mundo pudiera apreciarla como debería ser.”

Nati Cano

Fundador y Director Musical

Mariachi Los Camperos

A continuación explicaré brevemente, la historia del término “latino” para contextualizar nuestra misión institucional. El uso de “latino” como gentilicio para los estadounidenses de origen latinoamericano surge de la propia comunidad para afirmarse y representarse. La Real Academia Española de la Lengua señala que el término apropiado para designar a la población de origen hispanoamericano en los EEUU es “hispano”. Sin embargo, dado que la palabra “Hispanic” se comenzó a utilizar por la cultura dominante durante el siglo pasado, para muchos jóvenes que libraban una lucha social por la “raza” en los 60’s resultaba ser un término impuesto y, entre otras cosas, no representaba a la colectividad de pueblos y lenguas en el continente. En el movimiento encabezado por esos muchachos se cristalizó una identidad que tenía más de un siglo gestándose y que como toda fuerza cultural fertilizó las artes y la sociedad que habitaba: el suroeste de los EEUU. Al cruzar ese umbral de autodefinición, el pueblo, ayer llamado Chicano (término autoimpuesto como símbolo de autonomía), hoy latino establece su lengua y sus nombres. La decisión de cómo se ven, se sienten y se representan los latinos es suya y no de otros.

El Museo Latino reconoce que la esencia latina es pluricultural; nace en Aztlán y Temuco; crece en la Mixteca o en la Isla de Pascua, y se desarrolla en California, Arizona y/o Virginia. A través de nuestros programas y servicios educativos, nos esforzamos por inculcar en la juventud una sensibilidad por el arte en todas sus manifestaciones, y al mismo tiempo deseamos alentarla a desarrollar sus aspiraciones artísticas.

Nuestra colección permanente refleja la diversidad de culturas latinas en Los Ángeles y le da la bienvenida a enfoques tanto tradicionales como innovadores de las manifestaciones artísticas-culturales de la actualidad. Tenemos en exhibición, objetos, documentos y libros que sirven como una referencia educativa para el público local, nacional e internacional.

Para nosotros es de vital importancia servir a los estudiantes de las escuelas públicas del condado de Los Ángeles, donde más del 60% del alumnado desde preescolar hasta el bachillerato es de herencia latina. Sabemos perfectamente que mucho antes de que nuestros niños aprendan a leer y escribir, reciben mensajes directos e indirectos que los hacen sentir ajenos, marginados de la cultura mayoritaria. En las comunidades urbanas contemporáneas el televisor remplazó al párroco como vocero de los designios del “Ser Supremo”, y éste a su vez, fue relevado por un “árbitro comercial” como referente central de lo correcto, lo permisible y lo deseable; es decir, la televisión se ha convertido en arquitecto del desarrollo intelectual, emocional y cultural de millones de infantes.

Es, a través de señales electrónicas unidireccionales, que muchos niños “aprenden” y se socializan hoy en día. Si esas señales no muestran latinos en roles sociales relevantes, como héroes de la patria, como líderes sociales, como científicos, como artistas, como médicos, etc., entonces no hay incentivos para que la niñez latina aprenda más sobre sus raíces, preserve sus valores y tradiciones culturales y se sienta orgulloso como latino. Lo que ocurre entonces, es que a partir de la ausencia de referentes latinos, lo propio empieza a no tener sentido en sus conciencias, porque se hace evidente que no trasciende, que no es apreciado por la masa y que por ende carece de valor.

Así es como, en muchas ocasiones, esas imágenes, ideas y estereotipos, hacen que algunos niños a muy temprana edad desprecien su cultura y se avergüencen de su lengua, de su color, de su gente. Al paso de los años, cuando llegan a la escuela, pocas veces encuentran libros y materiales que reconozcan las contribuciones que sus padres y otros latinos hacen y han hecho a los Estados Unidos. Es en la Universidad, donde pueden reencontrarse con sus raíces, forjar su identidad y crear su historia. Bien por ellos, aunque un poco tarde. El problema es que dado que uno de cada dos jóvenes latinos en Los Ángeles no termina la preparatoria (al igual que en el resto de California y de los EEUU), la riqueza cultural de nuestra gente se erosiona vertiginosamente. Y esto es algo que no solo impacta a los latinos; le concierne a toda la Nación. La preocupación de la mayoría de los académicos, empresarios y funcionarios gubernamentales ante esta tragedia educativa, radica en la merma de productividad, escasa participación política y bajos niveles de ingreso que acompañan a lo largo de su vida a los desertores escolares. Sin mencionar la carga que significarán para la sociedad en la tercera edad, luego de no haber producido riqueza alguna para ella.

Los sistemas políticos y económicos son externos, van y vienen y operan en el nivel sensorial. Para nosotros, en el plano cultural, la catástrofe es existencial. La cultura y el espíritu son internos, irremplazables y viven en el plano metafísico. Al no completar sus estudios básicos, la mitad de nuestros estudiantes no tiene ni siquiera la posibilidad de conocer quiénes han sido (*Mapuches y Mayas*), quiénes son (*héroes y trabajadores incansables*) y quiénes pueden llegar a ser (*astronautas y presidentes*). Una identidad herida o confundida no facilita el aprendizaje; más bien lo complica. Un espíritu avasallado no aporta al desarrollo cultural de un pueblo; al contrario, conduce a la ruta de la negación de la esencia por vía de la rebeldía violenta. Algunos jóvenes saben desde muy pequeños que en el orden social vigente, los suyos (por nacionalidad o raza) no son los deseables, no son los poderosos, no son lo que se asocian con belleza y finura y en muchos casos reaccionan entregándose en cuerpo y alma a una figura ficticia, prototípica de lo que “otros” consideran aceptable, atractivo, normal. En este caso, renuncian a su cultura e intentan mimetizarse infructuosamente en aquella que es mejor aceptada, pero que les genera un problema de identidad. Eso los frustra y los rebela. Otros se percatan de que su cultura es vista hacia abajo, es percibida como inferior por el grupo dominante y su entorno socioeconómico les patentiza su carencia de poder. Nuevamente, el efecto es la frustración y la rebelión. Entonces, muchos de los niños pequeños que proyectan una imagen pandilleril de “gángster”, lo hacen buscando poder social; procuran algún tipo de poder o fuerza cultural para sostener su espíritu, para dar sentido a sus vidas, para sentirse más importantes en la selva cultural que los rechaza. Lamentablemente, a la postre, esa búsqueda los conduce inevitablemente al cementerio o a la cárcel aunque hayan gozado efímeramente de la vida en el carril de alta velocidad.

El buen maestro conoce a sus alumnos y encuentra la fórmula emocional/cultural idónea para que éstos aprendan desde el alfabeto hasta cálculo diferencial e integral. De igual forma, la eficacia de un gestor cultural depende de su capacidad para leer la realidad críticamente y manejar con destreza técnicas que le permitan plantear, instrumentar y ejecutar, procesos que faciliten el cumplimiento de la misión de su organización (y las metas de la gente a quien representa). Día a día aspiro, en mi ámbito, llegar a ser un agente de transformación tan eficaz como el poeta Pablo Neruda cuyo legado me ha inspirado a lo largo de los años. Un chileno cuya obra se utiliza para instruir a jóvenes académicamente desahuciados, a chicos de espíritu avasallado, a estadounidenses con identidad herida. Un chileno que ofreció un legado literario a todos los hispanoparlantes y que ha inspirado a otros creadores, desde cineastas hasta compositores de ópera. Un latinoamericano que transformó la vida de miles de personas.

La cultura es la educación del alma, los museos son templos de la creatividad y la gestión cultural, es el sacerdocio del pueblo. Quienes trabajamos en este ámbito museólogos, gestores, agentes o cualquiera que sea nuestra autodefinición, somos en forma y fondo, instructores, maestros, pedagogos. Y esto quedó muy claro después de la mesa redonda de Santiago en 1972.

Con base en la idea del museo integral concebida en esa mesa redonda de la UNESCO y ejemplificada en la capacidad transformadora de los museos comunitarios desde Anacostia hasta Valparaíso, podemos afirmar que la misión de toda organización cultural contemporánea está directamente vinculada con su función social y su labor pedagógica en el quehacer creativo-cultural de una población.

La visión de un museo se define por su momento histórico, la región geográfica donde reside y la herencia creadora que salvaguarda. Aunque en esta era cibernética se puede estar en todos los sitios al mismo tiempo sin ocupar un espacio físico, los gestores como los museos habitan y recrean una o múltiples culturas. La cultura es su espacio y los pueblos que habitan ese espacio son su tiempo.

A todos los que formamos parte del Museo Latino, nos tocó vivir en la América Latina, de donde somos, y hoy conformamos la segunda comunidad más grande de EEUU, y la primera de Los Ángeles. Una América gobernada por una persona de color, hijo de un inmigrante al igual que gran parte de nuestro público. Una América con inmigrantes preparados académicamente; respetuosos de las leyes y las instituciones; comprometidos con el desarrollo de nuestra comunidad, y listos para servir a la sociedad y dar su vida por nuestros ideales.

También nos tocó vivir en una América donde muchos niños y ancianos no tienen seguro médico; donde madres embarazadas se mueren de insolación en la pisca del campo o cruzando el desierto; donde todavía hay algunos que con ignorancia arrogante humillan con sus dichos y vejan con sus acciones a todos los que parecen indocumentados, o “*ilegales*”. Y, retomando la lectura crítica de los términos, la palabra “ilegal” por la demografía y la difusión masiva se ha convertido en sinónimo de inmigrante Latino en amplios sectores de la población estadounidense.

“El mantener viva la música de Oaxaca es una misión educativa para prevenir que los muchachos entren a las pandillas ... tengo la responsabilidad de seguir reafirmando la cultura milenaria de mi pueblo entre los oaxaqueños en EEUU.”

Estanislao Maqueos

Fundador y Director Musical

Banda Filarmónica Juvenil Maqueos

Valiéndose de la maravillosa libertad que gozamos en los Estados Unidos para expresarnos, hay algunos, muy pocos, que todavía dicen que los “*ilegales*” le hacen daño al país. Y tan pronto tienen un ejemplo negativo contra los latinos, colonizan medios y mentes con el afán de respaldar sus dichos e incrementar sus huestes. Recurrentemente, un amarillismo xenófobo cunde las vías electrónicas que definen los buenos y los malos en el “juego cultural”. Por algunos casos atípicos se estigmatiza y ataca emocionalmente, y con más frecuencia, físicamente, a todos los “*ilegales*”. Son esas vías electrónicas las que legitiman la autoridad gubernamental en la era actual. Así como antaño, el clero ungía a los monarcas con la venia divina, hoy los medios sancionan el proceder de los gobernantes con la aprobación del “árbitro democrático” y, de paso, definen los gustos y preferencias del mundo. De tal suerte que, si alguien osa contradecir los designios del silbante, es expulsado inmediatamente. Y tanto en la cancha como en el ágora, pocos jugadores buscan la roja como estrategia para conseguir la victoria o, al menos, mantenerse en la pelea. Tanto los futbolistas como los líderes sociales y políticos deben escoger muy cuidadosamente sus movimientos ofensivos y defensivos si desean salir airoso de un encuentro.

Y es aquí donde el sacerdocio del pueblo puede y debe intervenir ya que, aunque en el caso de la problemática de mi país, el referente inmediato de nuestro “juego cultural” sea la ley y los documentos migratorios, nos encontramos en el umbral de un movimiento de derechos culturales donde los Latinos estamos exponiendo y aportando nuestro legado cultural.

Los líderes e instituciones transformadoras tienen que ganar espacios en las vías electrónicas de la cultura mayoritaria para ganar aliados, para desmentir las calumnias, para facilitar los cambios estructurales que permitan la coexistencia

“¿Cómo pueden estar orgullos los niños Latinos de su cultura o sentirse exitosos en EEUU?, si ni siquiera aparecemos en los textos de historia; no se reconoce la contribución que hemos hecho, la sangre que hemos derramado para obtener democracia y libertad.”

Sal Castro

Profesor & Director Ejecutivo
Liderazgo Juvenil Chicano

armónica en un mundo pluricultural, para que cada niño pueda tener su referente cultural que le brinde seguridad en su desarrollo. Por ejemplo, gracias al trabajo de líderes transformadores y su difusión en las vías de comunicación mayoritarias se despertó la conciencia de mi país en los 60's y solo así se logró abolir la exclusión oficial/legal de las personas por su raza y/o etnia. Y aunque todavía existen bastiones anacrónicos añorando el pasado segregacionista, el torrente de hibridez cultural es tan caudaloso que al cabo de dos generaciones, los jóvenes anglosajones, latinos, asiáticos y el resto de nuestro caleidoscopio étnico componen e interpretan el rap con la misma habilidad que los muchachos afroamericanos, creadores de esa corriente musical.

Treinta años antes de que la UNESCO confirmase la equidad cultural como un derecho humano en la Declaración Universal de Diversidad Cultural de 2001, el etnomusicólogo Alan Lomax dijo que el respeto por la pluriculturalidad era tan importante como la libertad de expresión, era tan necesario como la justicia social, y era indispensable para la supervivencia de la especie. Imagino el regocijo de Lomax que en el ocaso de su vida pudo ver su proyecto de vida cumplido; su aspiración se tornó en ley y todas las naciones que suscribieron la declaración tienen la obligación de proteger la pluriculturalidad como defienden los derechos ambientales y las garantías individuales. Como gestores culturales debemos garantizar la preservación de nuestras prácticas ancestrales, de nuestras formas de expresión y representación, de nuestras identidades y cosmovisiones. Como educadores debemos cerciorarnos de que nuestros niños aprendan de las tradiciones de sus familias y comunidades. Solo así sentirán que pueden aspirar a un espacio legítimo en la sociedad. Solo así no se sentirán segregados o estigmatizados. Solo así se sentirán orgullosos de ser lo que son y de venir de donde vienen.

Los agentes de transformación en Los Ángeles sabemos que la desconfianza que tienen los que asedian a los “*ilegales*” no está fundada en la diferencia, en lo desconocido, en lo indeseable. Su alarma surge del deseo, de la atracción, de la hermandad, es decir, surge de una realidad con equidad cultural a la cual temen. Como lo dijo el Dr. Martín Luther King en el momento más importante de su lucha: no hay arma más poderosa en el mundo que el amor. Lo que aterra a quienes piensan que hay personas y culturas inferiores, es la posibilidad de que sus hijos se enamoren de los hijos de otra cultura. Es ese amor precisamente, el sentimiento que no puede controlar, lo que les tiene de cabeza. Vivir en una América híbrida y pluricultural les causa una crisis de negación ya que como todos sabemos, sus hijos hace tiempo que se enamoraron de los de otra cultura. Y no importa cuán ignorantes sean, les resulta imposible negarle un abrazo y un beso a la nieta que brinca en su regazo. Así sucedió hace más de quinientos años en la infancia de Latinoamérica y así sucede hoy en la gestación de la América Latina. Nuestro presidente, Barak Obama, de padre africano y madre estadounidense, ejemplifica el fruto de ese amor al que unos pocos le tienen mucho miedo. Es un amor entre dos culturas que se respetan, un amor entre dos pueblos que se apoyan y de su unión nace un ser humano en quien se funden los mejores valores de las



culturas que le dieron vida. Y apenas hace unos días, sea por motivación electoral o no, el presidente Obama autorizó la suspensión de las deportaciones y el otorgamiento de permisos laborales a jóvenes indocumentados que han luchado por más de una década para poder integrarse al sueño americano y así, más de un millón de jóvenes aportarán plenamente su talento al desarrollo económico, social y cultural de mi país. Pocos profesionales pueden dedicarse a una labor tan gratificante y espiritualmente generosa como la gestión cultural. Y menos aún logran ver el resultado de su labor de forma inmediata. A pesar de que el público potencial supera enormemente al que visita los museos en todo el orbe, los museos transformadores gozan de una dinámica que las instituciones contemplativas carecen: nos toca ver y vivir la magia de la autodefinición.

Cuando nuestros muchachos empiezan a leer el mundo en sus propios términos, se ven como Nezahualcóyotl, quien capturó en su poesía el espíritu fraternal de nuestra cultura milenaria; se sienten como Sor Juana, quien abogó por los derechos de la mujer en occidente antes que nadie; y se ejercen como Lincoln y Bolívar, quienes defendieron la libertad de todos los seres humanos y la soberanía de las naciones. Ese poder para capturar un instante de iluminación es un privilegio que nos brinda la praxis museológica transformadora. Sería maravilloso poder alimentar el espíritu de todos los niños de nuestra comunidad, pero siempre habrá más público potencial que el que podemos servir. Los nuevos públicos no se atraen, es necesario crearlos. Cuando un visitante primerizo regocija su

alma en un recinto, se torna en el mejor vehículo de divulgación para dicha organización. Y son ellos, los clientes satisfechos, los que atraen los nuevos públicos. Y además de los jóvenes, los forasteros y los turistas ¿quiénes integran esos nuevos públicos? Pues los que por su raza o etnia nunca se han visto reflejados en las exhibiciones, los que por su lengua no se sienten (ni son) bienvenidos por los gestores, los que por su estatus nunca se les ha preguntado sobre su vida, su historia, o su espíritu. Los nuevos públicos solo se pueden crear y atraer en comunión con gente que se vea, se sienta y se ejerza como parte del museo.

Como quedó asentado desde hace casi dos décadas en la Declaración de los Principios Básicos de la Nueva Museología de Quebec, el futuro de los museos, nuestros templos de la creatividad, se fundamenta en que requieren centrar su atención en la comunidad y no en los objetos, en que cultiven el patrimonio social y no las colecciones institucionales, en que prioricen la comunicación sobre la clasificación y que promuevan la participación y no la contemplación.

El futuro del que se habló en 1984, en Quebec, es nuestro presente. Las grandes instituciones culturales de Estados Unidos y otras potencias mundiales ya siguen el camino del museo transformador. Y aunque esa marcha ha sido lenta y limitada, ya se perciben los resultados esperados con muchos más jóvenes participando en las actividades dedicadas a ellos, con más minorías étnicas apreciando arte producido por ellas y con nuevos públicos generando ingresos con su consumo

“EEUU es como una planta que requiere del apoyo y las contribuciones de todos para poder florecer.”

Oscar Castillo

Artista & Fotógrafo

cultural estimulado por la apertura institucional al génesis híbrido de una transformación cultural. Para cumplir la misión de un museo se requiere de recursos humanos y materiales. Cuanto más clara y crítica sea la visión de nuestra realidad, más necesarios se tornan los recursos, la planificación, la comunicación, la profesionalización y, sobre todo, la cooperación.

En el Museo Latino hemos forjado alianzas estratégicas con gestores e instituciones locales e internacionales para honrar, difundir y continuar la obra de los grandes personajes de nuestra historia, arte y cultura. Figuras como el líder campesino César Chávez, el Maestro Sal Castro, el artista Ignacio Gómez y el fotógrafo Oscar Castillo. Chávez peleó y obtuvo derechos para los trabajadores del campo, Castro organizó a los estudiantes pugnando por el acceso a escuelas de calidad y Gómez y Castillo plasmaron y retrataron la historia de la cultura Latina en esta singular ciudad. Asimismo, la relación con otras organizaciones nos ha facilitado alcanzar objetivos que solos no podríamos haber logrado. Gracias a la cooperación hemos obtenido recursos, auspicios y patrocinios que nos han permitido llevar a músicos y niños Latinos a uno de los más excelsos recintos culturales del siglo XXI, “The Walt Disney Concert Hall”, con el Concierto América Tropical, donde la filarmónica de la Ciudad de México interpretó una composición Latina alusiva al trabajo del muralista David Alfaro Siqueiros en Los Ángeles. Con la ayuda de amigos y gestores hemos podido exhibir obras de artistas consagrados mundialmente, así como de talentos locales emergentes. Con la generosidad de poetas y artistas hemos llevado la literatura latina a centros educativos donde la totalidad de los estudiantes son latinos y jamás habían leído a sus autores. Con el respaldo de autoridades municipales y federales hemos fortalecido las tradiciones regionales de grupos inmigrantes y hemos sumado esfuerzos contribuyendo al desarrollo de nuestra comunidad.

A lo largo de estas líneas he querido mostrar que la clave para una gestión cultural eficaz es análoga a lo que se requiere para tener éxito en otras profesiones: preparación, dedicación y ganas. Cada decisión que tomen como gestores culturales reflejará su competencia y su honorabilidad. Las acciones de un profesional no solo hablan de él, sino también de las escuelas que lo educaron, de los valores que adquirió de sus padres y maestros, y, más importante aún, identifican a su estirpe, a los críos que ofrecerá al mundo.

Pero el quehacer transformador demanda más de sus apóstoles. En mi caso, lucho con decencia, integridad y dinamismo para equilibrar el poder cultural de los latinos y así apoyar el desarrollo de mi país y de mi pueblo doblemente mestizo. Trabajo para forjar embajadores de nuestra gente que tengan mayores facultades para alimentar y fortalecer la equidad cultural en los Estados Unidos.

Mientras que Chile, su patria, su gran país, cuenta con enormes recursos humanos y culturales. Ya lo decía Alonso de Ercilla y Zúñiga: “...de remotas naciones respetada, por fuerte principal y poderosa...” Por ello, los exhorto a que sean agentes de transformación, a que se enfrasquen en una lectura crítica del mundo; a que perseveren en la profesionalización de sus organizaciones (tarea que nunca termina); a que entablen vínculos de cooperación a nivel local, nacional e internacional; y a que definan su historia como sujetos, como seres humanos creadores de cultura.

La autoridad local, estatal y nacional puede abrir espacios a la cultura popular y nuestras formas de ser, de saber y de hacer; puede fortalecer la capacidad autogestionaria del pueblo; puede promover el entrenamiento de agentes transformadores; puede brindar equidad a las manifestaciones locales, populares y al proceso de hibridación universal; puede vincular las expresiones culturales populares hacia la producción; puede solventar la investigación y protección del patrimonio cultural y, puede hacer muchas otras cosas más, ofreciendo un gran espacio a la responsabilidad social empresarial de todos los sectores productivos.

Cuentan con instituciones como el Museo Regional de Magallanes, Museo Regional de la Araucanía, el Museo del Recuerdo en la Patagonia, y el Museo Histórico Nacional, admirables gestores y destacados académicos que leyendo críticamente su realidad redactan el acontecer del “juego cultural” chileno y nutren el debate teórico y la praxis cultural. Se puede estar de acuerdo o no con sus ideas o actividades, se puede decir que son pocas las voces participando en el debate cultural dentro y fuera de Chile y se puede decir que hay limitaciones presupuestarias que inhiben el desarrollo del juego; pero nadie puede decir que los chilenos carecen del patrimonio (material e intangible) y del talento para ofrecer ideas y prácticas transformadoras a su patria y al mundo entero. Conocer y reconocer ese patrimonio cultural como propio e identificador es el punto de partida del debate.



“La identidad de los Latinos no es negociable y hacemos lo posible para adaptarnos a la sociedad estadounidense; nuestras vivencias cotidianas reafirman quienes somos y de donde venimos ... cada Latino en EEUU aporta su conocimiento y la experiencia arraigada de cada país/ cultura que los vio nacer.”

Sal Castro

Director Ejecutivo

*Centro Latino -Institución Smithsonian
Washington, D.C.*

En la era de la universalidad cibernética tenemos que mover las líneas y jugar adelantados en las vías de comunicación masiva multidireccionales. Hay que aprovechar la posibilidad enunciativa irrestricta que nos ofrece la red global y hay que emplear al máximo nuestras ventajas comparativas culturales. Hay que vernos, sabernos y ejercernos como sujetos y no como objetos en el partido cultural universal.

Finalmente, quiero comentarles que en el 2010 al concluir una estadía en el Centro Latino del Smithsonian, en Washington, DC, regresé al Museo Latino, en Los Ángeles, llena de ideas, proyectos y esperanza. La participación en ese programa me brindó acceso a un universo enorme de expertos, técnicas y recursos que me colocan en una plataforma idónea para mejorar como profesional e incrementar mi capacidad transformadora. Sumado ello, a lo aprendido en mi visita a Chile sobre su trabajo cultural y su bella tierra, veo muchas y muy buenas posibilidades de cooperación entre nuestros pueblos. Espero que juntos sigamos descubriendo nuestro pasado y construyendo nuestro porvenir cultural en una labor transformadora, que nuestros hijos sabrán apreciar. *m*

De las políticas de acceso a las políticas en red

Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos

Javier Rodrigo Montero

“La educación es un concepto irresoluble. Encuentro que no se puede un día decir: ‘ahora finalmente ya sé qué es, ahora ya lo tengo’. Es algo vivo y que está en proceso de construcción y de revisión”.

Meritxell Bonás
Profesora del CEIP Martinet

“Las herramientas del amo nunca dismantlarán la casa del amo”.

Aundrey Lorde

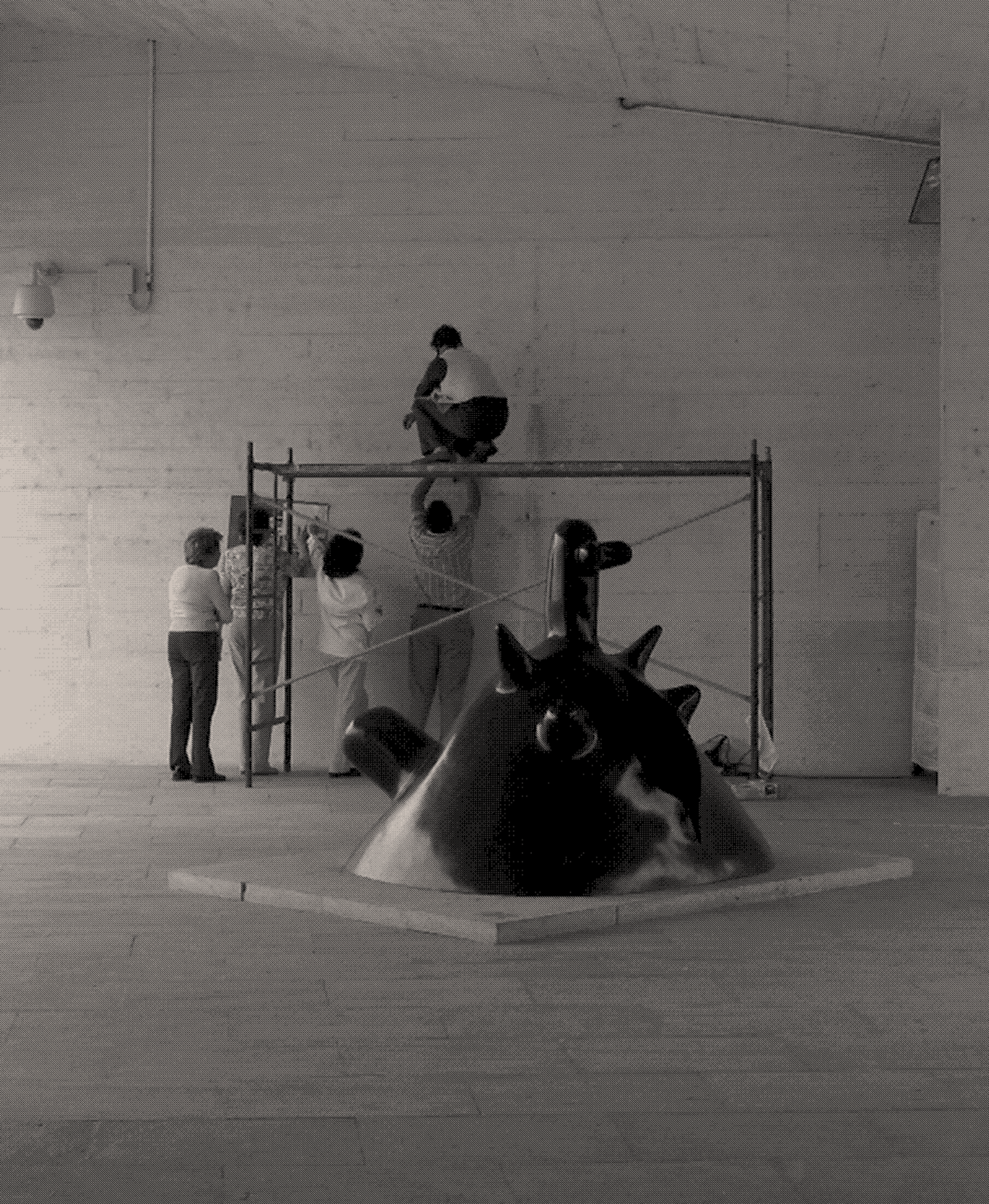
Este texto es fruto de una invitación al congreso del 2 y 3 de Octubre “Nuevas Prácticas, Nuevas Audiencias. A 40 años de la Mesa de Santiago”. Es resultado de un diálogo y relación con otros textos, pero sobretudo con otras personas, equipos de educadoras y experiencias con las que he colaborado, aprendido y discutido en estos últimos años.

Este texto pretende situar el trabajo en museos desde la perspectiva de la mediación crítica y el trabajo en red. Para ello en una primera parte dibujaremos un mapa de los modos en que la pedagogía crítica, los estudios de museos, y las formas emergentes de mediación e investigación en museos trazan otro imaginario posible sobre las políticas culturales en museos. Este mapa planteará diversos retos y tensiones actuales en la mediación y pedagogías en museo a partir de la noción de zonas de contacto. Al tiempo intenta reconfigurar una posición descolonial del museo en un trabajo de políticas en red con otras instituciones o agentes sociales. En la última parte describiremos brevemente algunas prácticas e iniciativas que de algún modo están generando un nuevo campo de fuerzas y relaciones en las políticas de museos y el trabajo en red. Estas iniciativas suponen lanzar complejidades y nuevos retos al campo de los museos y las políticas culturales.

1. EL MUSEO COMO ZONA DE CONTACTO. DEL CENTRALISMO DE LA POLÍTICA CULTURAL A LA RED DE AGENTES SOCIALES

El rol del museo como una institución cultural, con un origen centroeuropeo y basado en una sociedad moderna está y estará siempre en continua tensión. El museo ya no puede ser considerado simplemente un ágora o una plaza a modo de espacio de intercambio¹. Estas dos metáforas conciliadoras nos hablan de una democracia de carácter dialógico europeo basada en la concepción de la esfera pública como un lugar de acuerdo, raciocinio y espacio entre iguales tal como predefinió Habermas este espacio político (1981). Por el contrario el museo como institución social, como agente en un entramado y tejido específico, y como dispositivo de discurso, es un espacio de tensiones, de conflictos, de relaciones de alteridad, de diálogos complejos, inacabados y lleno de contradicciones. Un espacio de inclusión y exclusión constante. Por tanto es una institución conflictiva per sé, abierta a definiciones y antagonismos. Expuesta a expandirse o repensar sus territorios y fronteras, como prácticamente todas las instituciones fruto de la modernidad europea².

Esta definición del museo, se plantea más compleja si acepta los retos de una esfera pública múltiple, alternativa, no definida previamente, poliforme y abierta. Una que pone en cuestionamiento los fundamentos de la democracia tal como muchas feministas y pensadoras nos han indicado³. Bajo esta mirada, el museo ya no es simplemente un lugar de encuentro, no es una plaza donde conversar y encontrarnos con el arte o el patrimonio en igualdad de condiciones, en relaciones simétricas, sin que haya diferencias, identidades versátiles, diversas lenguas, traducciones y posiciones de poder que cruzan este espacio político. ¿Desde cuándo somos todos y todas iguales? Así pues las diferencias nos plantean un nuevo reto: aceptar el museo como un lugar de conflicto (Padró 2004), como una arena, como un espacio de discusión, de debate. No cerrado, sino abierto.



Esta aproximación implica repensar el museo como una *zona de contacto* tal como postuló James Clifford (1999), basándose en las ideas y concepciones de la antropóloga Maria Louise Pratt (1992). Las zonas de contacto son espacios de hibridación cultural, lugares entre-medias⁴, que generan relaciones de resistencia entre sujetos que conjugan conceptos y posiciones dispares, y no obstante alteran las relaciones de poder y los dominios hegemónicos de una lengua, cultura o identidad sobre otros⁵. Pratt define las zonas de contacto como espacios sociales, donde las culturas colisionan y generan procesos de transculturación. Espacios donde los grupos rearticulan y generan nuevas formas de cultura a partir de los materiales y contactos establecidos con las culturas dominantes. En estos espacios se establece una relación híbrida entre la cultura subyugada y la dominante más allá de una dicotomía entre opresor y oprimido. Así es importante señalar que los museos como zonas de contacto son imposibles de pensar como un intercambio intercultural entre sujetos, sino sobre todo como lugares de *transculturalidad* (McDonald, 2003). Espacios donde se negocia nuevas identidades, se ponen en tensión la construcción de los sujetos y mecanismos y epistemologías desde donde se construye el conocimiento. El museo es el resultado de una compleja construcción social. Es fruto de una ingeniería social donde sus significaciones, narrativas y enunciaciones están abiertas al conflicto, son fruto de interacciones complejas. La posición del museo depende de las interacciones económicas, sociales, culturales, históricas, de género, urbanísticas, etc. Al tiempo esta posición cuestiona no solo al museo como un complejo, sino además la cultura e identidad del sujeto al que se dirige el museo, es decir sus públicos. Se plantea cómo se configuran los sujetos e identidades en este espacio, no solo en cuanto a cómo se representan, sino a cómo se disponen y regulan los grupos y personas en el espacio. Esta mirada intenta discernir qué posiciones y direccionalidad contiene un museo cuando se dirige a nosotros (Ellsworth, 2005). La pregunta por tanto no se establece sobre qué representa el museo, sino bajo qué condiciones de poder y de habla enuncia sus imaginarios, y qué otras hablas e identidades quedan fuera. Esta aproximación performativa repensaría el museo como un dispositivo a activar, a poner en cuestionamiento, a dejar en suspenso sus significados. Dicho de otro modo, la activación política del museo es una performance continua, donde se alteran saberes, tiempos espacios e identidades (Garóian, 2001), o donde se generan intersticios críticos y espacios de resistencia (Rodrigo, 2004)⁶.

Esta reconfiguración del museo como un lugar abierto de múltiples identidades y contradicciones, no supone crear o clausurar su potencial, ni mucho menos. De hecho supone lo contrario. Conlleva trabajar productivamente a través de sus contradicciones. Esta aproximación propone precisamente entender el museo como otro agente social más, dentro de un ensamblaje continuo de interacciones, relaciones y discursos, no exentos de conflictos y contradicciones. El museo no sería un foco centralizador de cultura, ni siquiera un catalizador, sino un mediador más, dentro de una red de agentes sociales diversos, diferentes e incluso antagonistas. Tomado en cuenta el marco de la Teoría del Actor-Red del sociólogo Bruno Latour (2008), el museo se localizaría como un agente social más, un actor en un plano simétrico de relaciones y tensiones con otros agentes, sin demarcar una jerarquía o relación predeterminada. Si lo social tal como expone el sociólogo es un singular movimiento de “reasociación” y “ensamblado”, donde no hay “ningún componente establecido que pueda usarse como punto de partida incontrovertible” (2008:49-50); entonces tampoco podemos prever que el museo sea un estandarte único de cultura, como agente social privilegiado, y con ello distribuir categorías y relaciones a partir de su centralismo. Por tanto un trabajo de red trataría de indagar sobre todo en cómo generan redes, cómo se relacionan, traducen y median con otros actores, y en de qué modo se configuran entonces sus saberes. Este paso supone no dejarnos seducir por un naturalismo social, sino adquirir una distancia crítica, un extrañamiento realista con nuestras prácticas para arrojar sombras a la realidad (Marrero, 2008).

Bajo esta perspectiva, el trabajo político del museo reside en estar atento a una apertura múltiple de actores y procesos de mediación. En reensamblar constantemente lo social de sus interacciones, no para configurar una narrativa heroica o situarla como único agente de cambio, sino más bien para develar sus complejidades, alterar sus significaciones y relacionarlo con otros agentes sociales. Bajo este prisma es necesario pensar la posición del museo en relación a las redes de agentes sociales, la ciudadanía y las diversas instituciones, prácticas y acciones que interaccionan con el museo. En consecuencia las políticas culturales que aquí exponemos no están marcadas por un paradigma de accesibilidad. No tratan términos como proximidad, trabajo social o participación. Conceptos que esgrimen la necesidad de una jerarquía y un espacio central en relación a otros agentes, situados en la periferia y excluidos que deben de ser procesados mediante mecanismos de normativización y regulación –inclusión social, le suelen definir⁷. De nuevo encontramos aquí la metáfora del museo como sol, y los agentes o comunidades como planetas, o incluso como simples satélites que rodean, se articulan y deben acceder al museo. Esta suele ser una posición centrípeta o centralista de las políticas culturales, que se articula en términos de acceso a un centro. Las enunciaciones típicas aquí producen discursos con expresiones como: introducción a un patrimonio, alfabetización sobre el museo, ilustración de públicos. Siempre bajo patrones de “superación” de una distancia para que los otros agentes sociales entren al museo. Todas ellas son concepciones

paternalistas que excluyen la capacidad de acción y cultura de otros agentes sociales. Simultáneamente reinscriben el museo como único lugar de conocimiento cultural que debe imponerse sobre el territorio. El museo se posiciona además como un escaparate: se ensalza como estandarte urbanístico de un nuevo neocolonialismo cultural, esta vez centrado en la metrópoli y sus periferias.

Ante este escenario descrito proponemos otra opción alternativa. Si seguimos un marco de políticas en red, tomando las consideraciones antes esgrimidas de la Teoría de Actor-Red, nos situamos en un punto de partida contrario al marco de políticas centralistas y de acceso. Aquí trataríamos de reconocer la capacidad política de acción de cada agente social, de las redes que se producen. Por ello se repensarían los modos en que funcionan y se articulan en nodos de actores las políticas⁸. Esta política no se centraría pues en la producción cultural desde un centro que irradia y media la cultura por medio de diversos artefactos o narrativas culturales (exposiciones, eventos, seminarios, talleres, etc.). Más bien generaría formas de democracia participativa y distribuida, donde producir múltiples mediaciones, no tanto en un sentido de dentro –fuera, sino desde un complejo diálogo multidireccional, desbordante, entre discursos, agentes y saberes bajo negociaciones culturales. Dentro de esta negociación al mismo tiempo se pondrían en duda los mecanismos de poder que facilitan estos artefactos y narraciones. Esta aproximación cuestionaría directamente el por qué determinados procesos de gobierno no facilitan que entren otros agentes en la construcción de los artefactos discursivos del museo (exposiciones o seminarios), al ser tildados de no expertos, ignorantes o subalternos. Así la mediación no consiste en tender puentes para que determinados grupos o agentes sociales, las comunidades por ejemplo, entren al museo y puedan superar el foso que rodea esta fortificación cultural (la idea tan europea de superar la distancia del arte y la sociedad). Se trataría más bien de generar múltiples canales de conversación, negociación y traducción entre agentes sociales como nodos: construir plazas entremedias, cavar pasadizos, y plazas-puentes, andamios para entrar al museo por otro lado, para generar rutas de escape, para introducir otros lenguajes, etc... Es decir lugares intersticiales, arquitecturas informales y espacios entre-medias. Zonas de contacto donde generar relaciones desde posiciones concretas, que dismantelen los modos hegemónicos de producir cultural, y replanteen otras articulaciones posibles entre agentes sociales.

2. OTRA MEDIACIÓN POSIBLE: LAS PEDAGOGÍAS EN MUSEOS COMO ESPACIOS POLÍTICOS Y AMIGAS CRÍTICAS DEL MUSEO

Una vez descrito el cambio de mirada hacia el museo como espacio de red y bajo el concepto de zona de contacto, ahora nos planteamos algunas de las consecuencias y retos que se arrojan al trabajo de mediación. Partimos sobre todo desde el ámbito de las pedagogías críticas feministas y los recientes marcos de experiencias de educación en museos de tradición crítica para entender otras políticas de pedagogías posibles. Para poder dar este paso, previamente situamos un marco diferente de otra historia política de la educación en museos.

Bajo esta mirada, el museo ya no es simplemente un lugar de encuentro, no es una plaza donde conversar y encontrarnos con el arte o el patrimonio en igualdad de condiciones simétricas, sin que haya diferencias, identidades versátiles, diversas lenguas, traducciones y posiciones de poder que cruzan este espacio político. ¿Desde cuándo somos todos iguales? Así pues las diferencias nos plantean un nuevo reto: aceptar el museo como un lugar de conflicto.

Si tal como hemos argumentado, el museo es un ámbito de conflicto, un marco abierto de debate, la pedagogía en museos como disciplina y área de conocimiento no puede estar exenta de producirse en los mismos términos de disonancia, e incluso de generar otras nuevas. La educación en museos pues es una disciplina reciente, pero con una genealogía y conflictos propios que de algún modo están reinscribiendo otras historias y formas de repensar los museos. Fruto de ello asistimos a reconstrucciones de una genealogía de la educación como práctica crítica y política en museos. Un claro ejemplo en Reino Unido sería el texto de Felicity Allen de 2008, antigua coordinadora de Educación de la Tate Britain. Esta autora traza las coaliciones entre feminismos, movimientos sociales y educación popular desde donde se generó una posición crítica de la educación en centros de arte (comúnmente definida como «Gallery education»). Así este texto devela otra genealogía posible. Una que encuentra un cruce productivo en las primeras posiciones e iniciativas de la educación en centros de arte ligados al activismo y feminismo de las educadoras/artistas. Repolitiza esta práctica al repensar sus consecuencias lógicas en la producción cultural y las políticas museológicas, más allá de meramente ensalzar la necesidad de la educación de museos en el

Reino Unido⁹. Otro ejemplo, dentro de la línea de otras políticas y esferas públicas de la producción cultural en el Estado español es la investigación colectiva de *Desacuerdos* 6 (2011). En este caso se puso en juego el concepto del “giro educativo” de forma compleja, al indagar los legados y conflictos de la educación moderna, de la transición y sus grietas, así como de las políticas actuales de arte, educación, formación de artistas y museos. En esta publicación destacamos, entre otras aportaciones, el texto de Aida Sánchez de Serdio y Eneritz López (2011), sobre el legado y las políticas de los DEACS (Departamentos de Educación y acción Cultural). En esta investigación estas autoras nos dibujan una genealogía de encuentros de profesionales, de diferentes posiciones sobre educación y alternativas actuales. Estas posiciones nos muestran el trabajo práctico y de investigación que muchos museos han desarrollado en los últimos años desde sus equipos educativos, más allá de las nuevas tendencias comisariales sobre el denominado “giro educativo”. Como último ejemplo, y quizás el más relevante por su posición geopolítica y el impacto cualitativo e internacional, destacamos la serie de dos tomos editados por el Institute for Art Education de la universidad de Zúrich a partir del trabajo del equipo educativo de la anterior Documenta, la 12 (vVAA, 2009). Resaltamos aquí, por un lado, el trabajo de propuestas educativas y ciudadanas desarrolladas mediante un consejo local, que recoge el primer tomo, donde se generó un diálogo y negociación compleja con redes de agentes sociales con los que mediar y generar las colaboraciones con diversos artistas, así como iniciativas de carácter autónomo. Por otro lado, sobre todo nos interesa subrayar el trabajo de investigación-acción que se describe en el segundo tomo. Este trabajo, a medio camino entre investigación colectiva y práctica de mediación crítica, se desarrolló con un equipo de 20 mediadoras sobre sus propias prácticas y discursos¹⁰. Especialmente relevante en esta investigación son los marcos que sitúa la investigadora Carmen Mörsch (2009) a lo largo de la historia de la educación artística en Alemania. Además en este texto la autora nos describe cuatro discursos educativos en conflicto y cruce, que se articulan y conviven como posiciones dentro de la educación en museos. En resumen: estos tres ejemplos aquí descritos suponen una clara muestra de cómo investigar y generar otra arquitectura sobre una mediación crítica en museos¹¹.

Como hemos visto hasta ahora, es importante subrayar que una genealogía repolitizada de la pedagogía en museos, sitúa esta disciplina como un espacio de tensión y conflicto con la misma institución cultural. Se revelan así tensiones, discursos y otras narrativas con y contra la

institución. Estas tensiones son productivas por cuanto han generado otras posibilidades de pedagogías alternativas y de relaciones con otros agentes sociales. Ahora nos plantearemos qué papel y posiciones ocuparía la educación de museos si la concebimos como un *amiga crítica*¹² (Mörsch, 2009), es decir un mediación crítica en donde generar conocimientos y nuevas prácticas culturales desde el museo.

En primer lugar la mediación crítica trabajaría en diálogo con y contra los discursos del museo, no tanto para desprestigiarlos sino más bien para deconstruirlos. Su acción política genera otras miradas y visiones que develen los dispositivos, aparatos y relaciones de poder que cruzan las instituciones culturales. Esto es contradiscursos. Esta tendencia denominada por Eva Sturm, “educación artística como deconstrucción” (2002), conllevaría la generación de múltiples voces y espacios de traducción, en una suerte de «rizovocalidad» (Sturm, 2007). No defiende, privilegia o demarca un solo discurso, sino que investiga múltiples posibilidades de voces y relaciones en el museo. Su acción despliega otras voces que se bifurcan como rizomas y señalan otros modos posibles de conocimiento. Carmen Mörsch (2009:10) sitúa esta práctica como un *discurso deconstructivo*, en cuanto se alejan de un discurso meramente reproductivo o autoritario en la educación de museos. Bebe de las fuentes de la crítica institucional al entender los procesos de civilización y disciplinamiento que genera el museo. Desarrolla análisis donde las exposiciones se entienden como «mecanismos que producen distinciones/ exclusiones y construyen verdades» (Mörsch: ídem). Este tipo de prácticas se sitúan dentro de un legado intervencionista y postestructuralista de la educación artística (Mörsch, 2007; Sturm, 2007). Así, nos muestran las contradicciones y puntos ciegos en el museo como material pedagógico, al tiempo que generan tácticas de intervención y nuevos conocimientos sobre las arquitecturas discursivas del museo.

En segundo lugar, sería importante comprender la educación como *investigación colectiva*, basándonos en procesos de largo recorrido mediante conversaciones culturales complejas. Esto es posible si situamos la práctica educativa en el marco de trabajo de comunidades de aprendizaje¹³, ya que se articula la pedagogía como un motor del paradigma de investigación-acción participativa (Rodrigo, 2010) o militante (Malo, 2004). En este caso la educación no se articula simplemente en programas de talleres o actividades puntuales, sino que se concibe como un proceso a largo término de co-investigación. Implica diversos agentes y saberes, donde el conocimiento y los límites disciplinarios del museo se ponen en juego y abren diálogos, debates y nuevos conocimientos. De este modo no solo se reafirma el conocimiento preestablecido por el discurso comisarial. Esta tarea política se realiza en un doble plano interrelacionado: Por un lado en los límites internos del museo, al generar proyectos híbridos a medio camino del comisariado, el trabajo colaborativo y el educativo. Fuerzan por ello coaliciones entre departamentos y profesionales del museo, así como desbordan los límites y disciplinas profesionales. Por otro lado, la coinvestigación produce intercambios entre el museo y otros agentes, al generar relaciones complejas y nuevos saberes que transforman el modo de trabajo y las subjetividades de las instituciones implicadas. Este tipo



de marco de trabajo, es lo que Carmen Mörsch sitúa como *discurso transformativo* (2009:10-11). Éste genera trabajo con el contexto donde se cuestionan las instituciones culturales en relación a problemáticas de la sociedad del conocimiento, de las jerarquías de saberes y modos en que la cultura, la sociedad y la economía se entrelazan críticamente. En este sentido este tipo de aproximación desarrolla *desbordes reversivos* (Villasante, 2006), en cuánto suponen espacios que no solo desbordan a la otra institución o agentes con los que trabajamos, sino que en último lugar, fruto del trabajo entre-medias, generan también otros modos de operar en el mismo museo. Provocan así una pedagogía institucional o en red, por cuanto aprenden las instituciones a generar nuevos saberes y modos de relación. Esto es un aprendizaje desbordante de la política, y no solo una interacción con los grupos participantes envueltos. En este apartado cabe matizar que la educación también presenta, circula y genera narraciones críticas sobre sus procesos. En este sentido intenta representar varias voces, discurso y registros, ya sea a través de proyectos comisariales, publicaciones u otro tipo de materializaciones.

En tercer, lugar, finalmente la educación como mediación crítica también reconoce las luchas sociales y los conflictos de la división del trabajo, así como las condiciones en que se genera la educación en museos. Ligado con el trabajo deconstructivo y transformativo, la mediación como amiga crítica también pone en tensión esferas y epistemologías que se reproducen estructuralmente en el museo y otros ámbitos de la producción cultural. Esta aproximación cuestionaría también el tiempo de tareas y condiciones feminizadas y precarizadas en las que se genera la educación en museos, como un espacio político de investigación y acción (López y Alcaide, 2011). Esto supone entender también que la educación es un espacio de investigación y cambio estructural de las condiciones políticas de trabajo, que revisa la explotación de diversos subalternos en el sistema cultural (Graham, 2010a). Afortunadamente esta amiga crítica señala

El trabajo político del museo reside en estar atento a una apertura múltiple de actores y procesos de mediación. En reensamblar constantemente lo social de sus interacciones, no para configurar una narrativa heroica o situarla como único agente de cambio, sino más bien para develar sus complejidades, alterar sus significaciones y relacionarlo con otros agentes sociales.

las posibilidades de otro tipo de alianzas para generar instituciones más justas e igualitarias que reconozcan la feminización del trabajo en ciertas tareas reproductivas (Mörsch, 2011). En este sentido, tal como señala Mörsch (ídem), una de las líneas de tensión y retos de la educación en museos se centra en deconstruir la dimensión productiva y reproductiva que se genera en el trabajo cultural. Normalmente se asimila la dimensión productiva a tareas de innovación, vanguardia, investigación cultural y generación de discurso (la producción cultural de comisarios o artistas). Mientras tanto, la dimensión reproductiva queda denostada al tratarse de tareas de cuidado, a dimensiones domésticas, de reiteración, repetición o epistemologías blandas. Todas ellas comúnmente se asimilan a educadoras y trabajo femenino o afectivo, que son demarcadas institucionalmente como “abyectas” (Sánchez de Serdio y López, 2011). Esta dimensión reproductiva configuraría un núcleo central del trabajo en museos, como una suerte de infrapolítica o trabajo de intangibles que conforman las políticas de afectos. Aspecto este sumamente importante en el trabajo en red, que sin embargo normalmente supone un trabajo político de fondo, mal remunerado, e invisible, con poco “glamour” (Sternfeld, 2010).

Teniendo en cuenta estos tres puntos señalados anteriormente, proponemos una educación en museos que sea *postcolonial* según nos describen Castro Varela y Nikita (2009). Esta educación analiza y comprende el museo como una institución cruzada de relaciones de poder, con una constante subordinación, manteniendo en tensión el significado cultural y las voces y narrativas que el museo presenta. Se aproxima a la institución museo de forma problemática como centro colonial y patriarcal del conocimiento cultural. El museo es concebido como una institución conflictiva marcada por historias de colonización y hegemonía

cultural. Esta aproximación genera zonas de contacto y diversas resistencias, descolonizando el museo, la noción de patrimonio y cultura centroeuropeas, así como los imaginarios y narrativas que se proyectan. Paralelamente trataría de problematizar las subjetividades que constituyen estas instituciones en tensiones dentro de la construcción de alteridad y validación/ regulación de sujetos. Simultáneamente esta propuesta se articularía a través de una educación “queer”, en cuanto desdibuja las categorías e identidades que cruzan el museo (públicos, artistas, comisarios, directores, educadoras, etc.). Una política queer trastoca las regulaciones heteronormativas y dicotomías de la concepción de los públicos, de las subjetividades del museo, y sobre todo los tiempos y relaciones entre la producción/ reproducción. Es decir repiensa la institución museo también a través de otras políticas afectivas y otras pedagogías de contacto (Vidiella, 2012).

3. INICIATIVAS Y PROPUESTAS DEL TRABAJO EN RED. ESCENARIOS DE OTRAS PEDAGOGÍAS

Pasaremos ahora a narrar brevemente ejemplos de diversos proyectos del Estado Español, a partir de los ejes sobre los que se podrían articular de forma compleja las prácticas de una pedagogía postcolonial y queer, es decir la educación como mediación crítica, como investigación colectiva y como política afectiva que desborda tiempos normativos de producción cultural.

Uno de los primeros escenarios que describiremos tuvo lugar entre el año 2005 al 2008, en 4 ediciones diferentes bajo el nombre de *ArtUOM*. Fue un proyecto colaborativo entre la Universitat Oberta per a Majors –o UOM– (Una universidad popular de aprendizaje continuo de la Universidad de las Islas Baleares) y la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma (FPJM) de Mallorca. El proyecto se coordinó por el equipo educativo de la FPJM en coordinación conmigo en sus tres primeras ediciones. A medio camino entre un proyecto comunitario, un proceso de investigación colectiva y un trabajo comisarial, esta iniciativa se centraba cada año en una problemática o temática negociada con la FPJM. *ArtUOM* se desarrollaba como un taller práctico en convenio con la UOM, de modo que dos grupos de unos 15 alumnos cada uno, trabajan durante 4 a 5 meses en la FPJM. Los grupos investigaban temas y problemáticas del museo que terminarían plasmándose en algún tipo de formato, y siempre bajo las siglas de *ArtUOM*, como proyecto colectivo. En las dos primeras ediciones (2005, 2006) se generaron dos exposiciones, donde el equipo tuvo que repensar y generar una exposición colectiva y pedagógica. En la tercera edición (2007) se generó una publicación polifónica editada por el grupo de trabajo (Rodrigo y Martorell 2007), y el último año (2008) se generó un trabajo con vídeo comunitario con otro colaborador¹⁴.

Para entender el trabajo deconstructivo y polifónico de este proyecto, me centraré en un proyecto específico del año 2006, en el que el trabajo de *ArtUOM* generó una exposición denominada: “Cercant i Recercant la FPJM”. Un juego de palabras que significa: buscando e investigando/rebuscando en la FPJM. El trabajo de campo se centró en trabajar con dos grupos diferentes, mediante sesiones de 3 horas de trabajo semanales en la que investigamos las diversas dimensiones de la FPJM y sus espacios arquitectónicos. Generamos materiales sobre los diversos departamentos, los espacios de talleres expositivos, el taller de

artista de Miró diseñado con el arquitecto J. Luis Sert, o la antigua casa de veraneo, y ahora espacio expositivo, Son Boter. A partir de este trabajo se llevaron a cabo 4 proyectos de intervención en los espacios del museo, que a modo de piezas de interpretación y diálogos múltiples investigaban y materializaban los resultados de la investigación realizada a través de procesos de arte público y participativo. Sobre los espacios elegidos se generaron 4 proyectos: “Espacios de Arte y Arquitectura, una iniciativa que trabajó sobre el espacio de la sala estrella y se ubicó en la pared de entrada al edificio Moneo. Esta intervención interpretaba el museo como un espacio cultural y cruce de culturas con sus relaciones diversas a otros espacios de cultura de Mallorca. El trabajo de “La FPJM somos todos”, que a modo de collage con las letras de la FPJM en escala gigante se situaba en un pasillo de la entrada del edificio de Moneo, instalada sobre una cristallera. Esta pieza generaba por una cara, una interpretación irónica y lúdica sobre las diversas profesiones del museo con imágenes inspiradas en estética de los años 60. Por el otro lado describía todos los espacios y departamentos de trabajo de la FPJM. Por su parte el trabajo “Archivos de la vida cotidiana” suponía una mirada del archivo y el proceso de coleccionista popular de Miró en el espacio del taller Sert. Ubicado en el patio interior del taller, constituyó un archivo colectivo actual de otros objetos de la cultura popular recopilados entre los diversos alumnos de la UOM. Finalmente el proyecto “Son Boter, a través de los tiempos” presentaba una instalación enfrente de la casa de principios del siglo XX en la parte superior del espacio de la FPJM. Esta instalación mostraba la cultura, hábitos, profesiones y arquitecturas de la época, al tiempo que mostraba partes del interior del edificio que están cerradas al público general. El día de la exposición el mismo grupo me dio la visita guiada y se generó un tour con músicos locales tradicionales (Es xeremies) y un happening final, titulado “nos comemos la FPJM”. Esta acción a modo culinario representaba los 4 edificios de la FPJM investigados con diversos materiales comestibles, como si fuese un “catering comunitario”. Todo este trabajo se generaba en constante diálogo y negociación con el grupo de alumnos, el equipo educativo y la dirección de la FPJM. Además se contó con la ayuda en producción e investigación de otros departamentos del museo (colecciones, comunicación o talleres gráficos). Este trabajo en colectivo pudo investigarse y mostrarse mediante un catálogo polifónico durante la edición del año siguiente. Así se generó un proceso de trabajo pedagógico sobre la publicación y narración de proyectos de arte públicos, comunitarios y pedagógicos, de modo que el modo de escritura, el formato y la autoría colectiva del catálogo fueran lo más accesible y cercano al universo e imaginario del grupo Artuom¹⁵.

Un ejemplo de trabajo de investigación colectiva y práctica transformativa a largo plazo lo podemos describir a través del proyecto y programa estable de museos y escuelas denominado *Cartografiem-nos*. Esta iniciativa se ha desarrollado desde el año 2006/2007 hasta la actualidad por el impulso del equipo educativo del museo Es Baluard de Palma de Mallorca. Desde el principio se generó una estructura colaborativa con escuelas de primaria en la que el equipo educativo del museo junto con la comunidad docente de cada centro diseña y produce un proyecto pedagógico. Para ello el equipo genera un espacio

de intercambio y un diseño de la metodología de proyecto colaborativo a partir de un curso homologado de formación continua sobre arte contemporáneo y educación. El proyecto siempre se genera a partir de tres fases, más o menos flexibles y complejas, según cada centro. Una primera investigación e indagación de los grupos de escolares sobre su territorio, las personas y saberes que interaccionan allí, así como las historias y problemáticas sociales que cruzan los barrios donde se asienta la escuela. Aquí cada alumno recoge a modo de etnógrafo crítico materiales visuales, entrevistas, documentos u objetos de su indagación. A continuación se genera una visita con todos los grupos escolares implicados el museo, donde se analizan nociones conflictivas de patrimonio, de la representación de Mallorca como un paraíso turístico, y del museo dentro del territorio y el urbanismo de la ciudad. Por ejemplo se genera un *rol playing* que simula un programa de radio entre grupos escolares. Cada grupo debate desde posicionamientos opuestos la viabilidad de construir un centro comercial en su barrio. Al final de esta visita se expone los materiales recopilados. Los grupos escolares debaten y seleccionan entre todos, el tema y problemática que trabajarán en su centro. En una segunda fase se lleva a cabo un proyecto educativo entre arte, espacio público e investigación social de claro componente intervencionista. De este modo los grupos trabajan una media de dos meses de forma autónoma y con la ayuda de las educadoras del museo. La última fase recoge el trabajo y genera una exposición doble: Primeramente en el barrio, en un espacio comunitario, o un centro afín, donde los estudiantes y personas con las que se trabaja muestran y median el proyecto. En segundo lugar en la sala polivalente de eventos del museo, remarcando en este caso el proceso con documentos y materiales generados por el equipo educativo. Este proyecto fue reconocido dentro del plan educativo de la ciudad, *Palma Innova*.

La educación no se articula simplemente en programas de talleres o actividades puntuales, sino que se concibe como un proceso a largo término de co-investigación. Implica diversos agentes y saberes, donde el conocimiento y los límites disciplinarios del museo se ponen en juego y abren diálogos, debates y nuevos conocimientos.

Ha tenido el apoyo de la anterior alcaldía, y ha posibilitado que alguna escuela lo adapte como proyecto educativo de centro. A finales del 2010 salió a la luz¹⁶ una publicación de todo el proceso después de 4 años, incluyendo las experiencias del equipo educativo y de alguna maestra implicada en el proyecto. Este tipo de experiencias a largo plazo, con espacios de co-diseño y aprendizaje dialógico entre maestros, educadores y agentes comunitarios permite una transformación lenta y a largo plazo, al tiempo que sitúa una profesión de la pedagogía de museos como un trabajo en red más allá de un mero complemento accesorio de las exposiciones. Con ello se evitan posiciones paternalistas respecto a las escuelas, ya que se negocia y co-diseña con el profesorado todo el trabajo, y se reconocen sus saberes. Experiencias similares se pueden encontrar en proyectos como la 2 y 3 edición de *ZonaIntrusa* (cursos 2008/2009 y 2009/2010, respectivamente), desarrollado por Oriol Fontdevila y LaFundició; *Transart Laboratori* (2009-2010) de Sinapsis en colaboración con el espacio expositivo de Can Felipa, dos centros escolares y el apoyo del Área de Educación del distrito de Poble Nou. Aquí en otra esfera señalamos también el proyecto el *Arte del Desplazamiento*¹⁷ iniciado en el año 2008, desarrollado por la educadora Amparo Muñoz del MUSAC en colaboración con el grupo de *parkour* y asociación 3Run León (Castilla y León).

4. CONCLUSIONES Y CUESTIONES. SOBRE LA DESCOLONIZACIÓN DEL MUSEO Y OTROS RETOS

Queremos cerrar este texto señalando a modo de resumen algunas de las complejidades que nos presentan estas prácticas y sus retos dentro de un marco descolonial de trabajo en museos y mediación. Nos parece importante poder señalar algunas de las tensiones que emergen de las prácticas y líneas de trabajo.

Cabe señalar que en este tipo de proyectos donde se diseña en red y se ponen agentes, saberes y ritmos diversos, e incluso antagonistas, las condiciones de efectividad no pueden ser medidas nunca en condiciones de éxito, de participación cuantitativa o de seguimientos numerosos. Siempre se genera una tensión entre lo cualitativo y cuantitativo que responde a agendas muy diversas de trabajo, y requiere trabajar políticas invisibles y afectivas.

Una primera tensión latente tiene que ver con los términos en que medimos estos proyectos, e incluso con el modo en que desbordan políticas basadas en calificaciones de éxito, fracaso, alta participación o incluso políticas de empoderamiento. Cabe señalar que en este tipo de proyectos donde se diseña en red y se ponen agentes, saberes y ritmos diversos, e incluso antagonistas, las condiciones de efectividad no pueden ser medidas nunca en condiciones de éxito, de participación cuantitativa o de seguimiento numerosos. Siempre se genera una tensión entre lo cualitativo y cuantitativo que responde a agendas muy diversas de trabajo, y requiere trabajar políticas invisibles y afectivas. Al tiempo estos procesos no están exentos de relaciones de poder, contradicciones y prácticas discursivas, de modo que debemos evitar narrarlos y describirlos con los lenguajes universalistas y los modos neoliberales que se enuncian bajo relatos apologeticos, de buenas prácticas o como paradigmas ideales. A veces discursos enunciados a través de términos como “good practices”, “hibridización”, “empowerment” o “the commons” son resultado del mercado académico geopolítico anglosajón, y los usamos ya sin darnos cuenta de la colonización del lenguaje que supone, sin repensar su traducción y complejidad situada en cada caso. Así, el riesgo de planificar sobre la complejidad de lo social se escapa a la planificación tecnocrática de la gestión cultural y genera muchas complejidades. Se trata de experiencias donde las micro-políticas y los afectos cruzan los trabajos, y donde en muchas ocasiones se genera y diseñan los marcos de trabajo en proceso, de modo que lo imprevisible e inapropiado surge como material constante de trabajo, muchas veces intraducible, capturable o valorable en términos de gestión y difusión.

Otra tensión que vale la pena apuntar surge de la división del trabajo y las condiciones de retribución y redistribución de los capitales de los proyectos colaborativos. Es importante subrayar que este tipo de trabajos son sostenibles cuando se dan las condiciones políticas, profesionales y pedagógicas para desarrollar estructuras a largo plazo, equipos estables de profesionales y condiciones laborales e institucionales que soporten y ayuden a generar estos lazos y redes sociales. A veces es necesario negociar y tener en cuenta los objetivos propios y los del grupo, y repensar claramente los beneficios y colaboraciones factibles a darse, repensando otros tiempos de mediación, al tiempo que pensamos en las contradicciones de la participación no remunerada, las condiciones sociales y simbólicas de reconocimiento del trabajo, y los modos y jerarquías del trabajo que se están reinscribiendo en muchas prácticas. No siempre las agendas y tiempos de los museos se pueden conciliar tan fácilmente con las escuelas u otras redes de trabajo. Incluso a veces las agendas culturales son rechazadas o resistidas.

Una última tensión a señalar se centra en los lenguajes y modos de relacionarse en donde se generan estas prácticas, ya que siempre se constituyen por dispositivos de poder y por modos hegemónicos en que se legitiman ciertos saberes en detrimento de otros. El desafío se centraría en encontrar formas alternativas de subvertir estos dispositivos, replanteándonos otros espacios y lenguajes de encuentro que no reflejen en su estructura el capital cultural del discurso de ciertos agentes (teóricos, comisarios o investigadores que demarcan la validez del lenguaje y sus enunciaciones). Es necesario pues descolonizar los saberes y



espacios desde donde hablamos y desde donde trabajamos, reconociendo otros modos de encontrarnos y trabajar en colectivo. Como vemos el tipo de experiencias aquí descritas, en definitiva, no dejan de ser micro-universos complejos, que poco a poco revelan y generan en su acción otras formas de generar, mediar y producir conocimientos y cultura. La precariedad de equipos, la imposición de la producción de talleres y eventos para las exposiciones, así como la hiperproductividad cultural del mercado de centros de arte, dejan un espacio mínimo o prácticamente ahogan los equipos y recursos de estas iniciativas. Muchas de ellas se generan desde la precariedad laboral, emocional y profesional dando lugar a situaciones de desgaste. Pese a ello, son espacios de resistencia alternativos, que consiguen parar la maquinaria neoliberal del sistema cultural.

Como vemos, estas tensiones aquí apuntadas nos sitúan un reto muy claro sobre la posibilidad de descolonizar el museo en sus modos, ritmos, epistemologías y discursos donde se generan saberes y políticas. Es necesario el reconocimiento de otras epistemologías, tiempos y espacios de colectividad desde donde generar cultura. Estos cuestionamientos son elementos claves de una museología descolonial. Esta aproximación buscaría analizar el poder de la mirada colonial, sus saberes universalizantes y sus diversos modos de representar y narrar. Es decir nos centra en la pregunta de la colonialidad del saber, del ser y sobretodo

del ver¹⁸. Una mirada descolonizadora se centraría en las contradicciones productivas de generar zonas de contacto, deconstruyendo de forma pragmática las identidades y verdades hegemónicas que se enuncian desde los museos y generado otras formas de mediación e investigación en red. Esta mediación descolonial por tanto intenta suspender e interrumpir los discursos para mostrar sus contingencias y pretensiones de objetividad universal bajo una nueva «epistemología descolonial feminista-queer» (Rodríguez: 2010) que genere otras formas de conocimiento y transculturalidad.

Bajo estos parámetros, sería interesante dejar de lado las políticas paternalistas de acceso y victimización, la hiperproductividad del mercado global de la cultura y los museos, así como su pretensión universalista sobre el conocimiento cultural y el patrimonio. Parámetros que articulan el neoliberalismo global con un neocolonialismo local en cultura en muchos de los proyectos de vanguardia museística. Una mediación crítica propone otro tipo de ciudadanías en red con el museo como un nodo más, poniendo en

Es necesario pues descolonizar los saberes y espacios desde donde hablamos y desde donde trabajamos, reconociendo otros modos de encontrarnos y trabajar en conjunto. Como vemos en el tipo de experiencias aquí descritas, en definitiva, no dejan de ser micro-universos complejos, que poco a poco revelan y generan en su acción otras formas de generar, mediar y producir conocimientos, y cultura.

suspense esta articulación y trabajando con sus contradicciones internas. Intenta dejar de lado las metáforas colonizadoras de frontera, territorio o división entre lo social y cultural. Asume los riesgos de epistemologías blandas, no universales y contradictoriamente fructíferas. Estas son necesidades latentes para repensar la museología en el futuro. Descolonizar el museo supone pararnos a repensar entre todos, sobre otros modos de negociación y trabajo en red complejos. Otros lugares donde lo productivo y reproductivo entren en una tensión compleja y fructífera; donde se reconozcan otros saberes y tiempos no colonizadores; y donde se generen equipos estables y condiciones profesionales para asumir esta tarea.

Para terminar, nos gustaría concluir abriendo un debate con dos preguntas problematizadoras a modo de un reto situado en la complejidad del pensamiento altermundista latinoamericano. La pregunta me la he planteado muchas veces en las diversas ocasiones que he podido visitar diversos museos y espacios culturales de Latinoamérica, teniendo la oportunidad de salir de países anglosajones. Es una cuestión que se me repite como un murmullo de fondo, y que de algún modo también me planteo desde la Península Ibérica, en el cono sur de Europa:

- *¿Podemos trazar una política que emerja como una contramirada y un contradiscurso a paradigmas globalizadores de patrimonio y cultura, de carácter centroeuropeo o anglosajón como los de la UNESCO o el ICOM?*
- *¿Es posible generar una museología y pedagogía de carácter latinoamericano, descolonizadora e híbrida, con sus propias referencias, conflictos, relaciones, conocimientos y contradicciones?* **m**

Citas

1. Recordemos que el ágora se constituía en un sistema político que permitía la esclavitud y la expulsión de la mujer de la vida democrática. Además se localiza en un imperio, el griego, con colonias; Mientras que la plaza siempre ha sido escenario de revoluciones, conflictos y expulsiones constantes, y no simplemente espacios de convivencia o consenso.
2. Así otras instituciones como la escuela, el hospital, la prisión están sujetos a la misma condición crítica. No solo ya desde su génesis y generación como instituciones disciplinarias con discursos normativos (Foucault); sino también a la hora de repensar las relaciones de estas instituciones con la modernidad europea como fenómeno de colonización, explotación y subyugación de otros saberes, epistemologías y sujetos. Esta aproximación daría como resultado un marco de museología crítica descolonial, algo que apuntaremos al final de este texto.
3. Por ejemplo Andrea Fraser en su texto "¿Estructuralismo o pragmática? Sobre la teoría del discurso y la política feminista" en Fraser, Nancy (1997) *Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Siglo de Hombres Editores: Santa Fé de Bogotá. Pp. 201-225.
4. Aquí uso deliberadamente el término entremedias según la posición y escritura del teórico postcolonial Hommi Bhabha en su traducción en español (2002).
5. Específicamente la autora describe en su investigación la sustitución de la noción colonial de frontera por la de zona de contacto a partir del ejemplo de poblaciones andinas o indígenas en contacto con núcleos metropolitanos colonos de Latinoamérica.
6. Este aspecto lo desarrollo en el siguiente capítulo, al repensar los retos de una pedagogía desde este marco.
7. Un ejemplo típico del paradigma paternalista de inclusión social son los programas de diversidad cultural y exotización de culturas indígenas de educación. Una crítica de estas políticas y sus repercusiones sociales en Reino Unido que desarrolló el "New Laborism" se encuentra en el libro de Ruth Levitas (1998).
8. Una descripción más detallada de este tipo de políticas desde un marco conceptual, se halla en el texto "El trabajo en red y las pedagogías colectivas: retos para la producción cultural" (Rodrigo, 2008a).
9. Tendencia está muy demarcada por el gobierno laborista anterior, y refrendada por el actual gobierno, bajo el paradigma hegemónico del "Creative Learning" y programas como Creative Partnerships. Una crítica a estas complejidades sobre arte y educación fue descrita en el capítulo: "Segundo Campo: Ponga un artista en su vida: La hegemonía del diálogo y la creatividad en las pedagogías estetizadas" (Pp: 7-16). En Rodrigo Montero, Javier (2010) *Educational Tendencies y líneas de tensión entre las políticas culturales y las educativas*. En Biblioteca Yproductions, Barcelona. productions. http://ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/educational_javier_rodrigo.pdf
10. Un resumen de estas propuestas y trabajo en castellano se encuentra en este texto: "La otra documenta: contrapartidas pedagógicas" (Rodrigo, 2008b).
11. Existen otros textos como por ejemplo Graham y Yasi (2007) (2010b), los marcos de museología crítica de la investigadora Carla Padró (2003), o las tesis doctorales de López Eneritz (2009) o Irene Amengual (2012) que también trazan otras historias y posibilidades políticas, entre otros textos.
12. La metáfora de la "amiga crítica" en el sentido académico, de persona que revisa, acompaña y cuestiona un texto de forma constructiva para sugerir modificaciones y posibilidades de mejora.
13. Esta dimensión la describí más detenidamente en el texto "Pedagogía crítica y educación en museos: marcos para una educación artística desde las comunidades" (Rodrigo, 2007a).
14. En este caso Carlos Sánchez técnica de video bajo la coordinación del equipo educativo, desarrollando tres cortos bajo el proyecto de 2008 denominado :A dinsí al voltant de l'FPJM" (A dentro y al rededor de la FPJM »).
15. Una descripción de este tipo de trabajo como traducción cultura y política de escritura e investigación etnográfica puede verse en el texto "ArtUOM 05/07: Participación y traducción cultural" de Javier Rodrigo (2007,b).
16. Ver la publicación coordinada por Aina Bauzá (2010).
17. <http://3runleon.wordpress.com/3run-leon>
18. En este sentido recomendamos el grupo de trabajo de la Troncal, el grupo de trabajo de prácticas geopolíticas y simbólicas, especialmente el seminario sobre "La colonialidad del ver" coordinado por Joaquín Barrientos. Sobre otros debates al respecto de la colonialidad del saber y del ser, nos remitimos como otras lecturas claves en los marcos de pensadores sobre la descolonización y sus tensiones como entre otros: Riviera (2010), o la compilación de Castro Gómez y Grosfoguel (2007).

Referencias

- Allen, Felicity (2008) 'Situating Gallery Education', *Tate Encounters [E]dition 2: Spectatorship, Subjectivity and the National Collection of British Art* (ed. David Dibosa), February 2008. Available at <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/tate-encounters/edition-2>
- Amengual Quevedo, Irene (2012), *Saberes y aprendizajes en la construcción de la identidad y la subjetividad de una educadora de museos: el caso del proyecto «Cartografiem-nos» por el museo de Esbualard*. Universidad de Bellar Artes, Barcelona. Barcelona (Tesis no publicada).
- Bauzá, Aina (Coord.) (2010), *Cartografiem-nos. Projecte educatiu per a infantil i primària*, Es Baluard, Palma de Mallorca.
- Bhabha, Homi (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre/Universidad Central.
- Castro Varela, María do Mar y Nikita, Dhawan (2009). «Breaking the Rules. Education and Post-Colonialism». En vvAA (2009), *Documenta 12 education. Between Critical practice and Visitor Services*. Results of a Research Project. Zurich/ Berlin: diaphanes, 2009, pp. 317–332.
- Clifford, James (1999), *Los Museos como Zonas de Contacto*. Clifford, James (1999) *Itinerarios Transculturales*. Gesida: Barcelona. Pp: 233–271.
- Ellsworth, Elizabeth (2005). *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Madrid– España: Ediciones Akal S.A.
- Garoian, Charles R. (Spring 2001). *Performing the museum*. Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research in Art Education, Vol. 42, No. 3, pp. 234–248.
- Graham, Janna y Yasin, Shadya, M (2007), *Reframing Participation in the Museum: A Syncopated Discussion*. En Griselda Pollock and Joyce Zemans (ed.), *Museums after Modernism: Strategies of Engagement*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2007, pp.157–72.
- Graham, Janna (2010), *Spanners in the spectacle: radical research at the front lines*. Fuse Magazine; April 1, 2010. <http://www.readperiodicals.com/201004/2010214291.html>
- Habermas, Jürgen (1981). *Historia y Crítica de la Opinión Pública: La Transformación de la Vida Pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Latour, Bruno (2008) *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Levitas, Ruth (1998), *The Inclusive Society? Social Exclusion and New Labour*, Basingstoke: Macmillan.
- López, Eneritz (2009), *¿Profesionales de la educación en el museo?: Estudio sobre la formación y la profesionalización de los educadores de museos españoles*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- López, E. y Alcaide, E. (2011). *A solas con una educadora de museos: Una conversación sobre su trabajo, situación y visión de la educación artística contemporánea*, en Revista digital do Laboratório de Artes Visuais, Ramal (Brasil).
- Macdonald, Sharon (2003), *Museums, national and postnational and transcultural identities*. En Museum and Society. 1(1)1–16. Leicester University. Leicester. <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/mands1.pdf>
- Marrero, Isaac (2008). *Luces y sombras. El compromiso en la etnografía*. Revista Colombiana de Antropología. 2008, 44 (Enero–Junio).
- Mörsch, Carmen (2007). *Estrategias y tácticas: prácticas en la frontera entre Arte y Educación*. En Rodrigo, Javier (2007), *Prácticas dialógicas. Intersecciones entre Pedagogía crítica y Museología*. Museu d'Art Contemporani a Mallorca Es Baluard. Palma de Mallorca.
- Mörsch, Carmen (2009). *At a crossroads of Four Discourses: Documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Decostruction, and Transformation*.
- Mörsch, Carmen, et al. (eds.) *Documenta 12. Education. Between Critical Practice and Visitor Services*. Results of a research project. Berlín/Zúrich: Diaphanes. p.9–31.
- Mörsch, Carmen (2011), *Alliances for Unlearning: On Gallery Education and Institutions of Critique*. Londres: *Afterall* 26 (Spring), pp. 4–13.
- Padró, Carla (2003), "Museología crítica como forma de re-flexionar sobre los museos como zonas de conflicto e inter-cambio", en J. P. Lorente, Tomás Alamazán, y D. Vicente, (eds) *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza., pp. 57–60.
- Pratt, Maria Louise (1992), *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- Riviera, Silvia (2010), *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón Ediciones: Buenos Aires. <http://chixinakax.wordpress.com>
- Sternfeld, Nora (2010), "Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from Its Political Traditions?"', *E-flux journal*, issue 14, March 2010. <http://www.e-flux.com/journal/view/125>
- Rodrigo, Javier (2007a) "Pedagogía crítica y educación en museos. Marcos para una educación artística desde las comunidades". En Patio Herrero (2007), *Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo*. Museo Patio Herrero / Caja España Obra Social. Valladolid. Pp 106–117.
- Rodrigo, Javier (2007b), "Artuom 05/07; Participación y traducción cultural" de Javier. En AA.vv. *II Congrés d'Educació de les Arts Visuals "Creativitat en temps de canvis"*, Barcelona, 8, 9 i 10 de novembre de 2007, COLBACAT/Editorial Octaedro, Barcelona, (CD-ROM). <https://www.box.com/s/ca09d05de04c4a4826c4>
- Rodrigo, Javier (2008a), "El trabajo en red y las pedagogías colectivas: retos para la producción cultural". En ACVIC (2010), *Acciones reversibles: arte, educación y territorio*. ACVIC y Eumo Editorial: Vic.
- Rodrigo, Javier (2008b), *La otra Documenta 12: contrapartidas pedagógicas*. En Papers de Art, num 94. Primer Semestre 2008.1. <http://aulabierta.info/node/956>
- Rodrigo (2010), "Las pedagogías colectivas como trabajo en red: itinerarios posibles". En Collados, Antonio y Rodrigo, Javier (Coord). *Transductores Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Centro de Arte José Guerrero, Diputación de Granada. Universidad Internacional de Arte y Pensamiento, UNIA. Pp 66– 87.
- Rodrigo, Montero y Martorell Kathia (2007) *Artuom 2005/2007*. Fundación Pilar i Joan Miró. Palma de Mallorca. <https://www.box.com/s/bca1d2a4a291eeb1b1c1>
- Rodríguez, Encarnación Gutiérrez (2010), «Decolonizing Postcolonial Rhetoric», *Decolonizing European Sociology. Transdisciplinary Approaches*, Franham/ Burlington, Ashgate. Pp: 49– 70. <http://www.migrazine.at/artikel/decolonizing-postcolonial-rhetoric-english>
- Sánchez de Serdio, Aida y López, Eneritz (2011), "Políticas educativas en los museos de arte españoles. Los departamentos de educación y acción cultural". En vv.AA. (2011) *Desacuerdos 6*. Arteleku–Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero–Diputación de Granada, MACBA y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 205–221.
- Sturm, Eva (2002), "Art-Mediation/-Education/-Communication as Deconstruction". En vv.AA. *Kunstcoop in der NGbK*. NGbK, Berlín. Pp. 182–189.
- Sturm, Eva (2007), "Empezando desde el arte". En Rodrigo, Javier (ed) *Prácticas dialógicas: Intersecciones entre pedagogía crítica y museología crítica*. Es Baluard, Museu d'Art Contemporani a Mallorca Es Baluard. Palma de Mallorca.
- Vidiella, Judit (2012) "Espacios y políticas culturales de la emoción. Pedagogías de contacto y prácticas de experimentación feministas" En Collados, Antonio y Rodrigo, Javier (Coord.). *Transductores: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Centro José Guerrero–Diputación de Granada. Granada. Pp: 62–84.
- Villasante, Tomás (2006), *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Catarata. Madrid.
- vv.AA. (2010). *Documenta 12 education#1: Engaging Audiences, Opening Institutions. Methods and Strategies in Gallery Education* at Documenta 12. Berlin and Zürich: Diaphanes.
- vv.AA. (2010). *Documenta 12 education#2: Between Critical Practice and Visitor Service*, Berlin and Zürich: Diaphanes.
- vv.AA. (2011). *Desacuerdos 6*. Arteleku–Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero–Diputación de Granada, MACBA y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Panorama

NUEVO EDIFICIO ADMINISTRATIVO EN MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LA SERENA

En abril de 2012 se inauguró este nuevo edificio. La construcción, ubicada junto al inmueble original, tiene 1.997,44 metros cuadrados y consta de cuatro pisos y dos subterráneos, en los que se distribuyen oficinas administrativas, laboratorios, sala de conferencias, depósitos de colecciones, biblioteca y cafetería.

La ampliación constituye un gran logro en torno a la renovación de una institución que fue abierta al público en 1943 y cuya última renovación museográfica fue en 1982. En este marco, el museo –que posee en su colección unas 12 mil piezas– necesitaba renovar sus espacios, y transitar hacia los nuevos estándares museológicos.

El diseño de la obra, del arquitecto chileno Teodoro Fernández, pretende materializar en el edificio dos principios elementales: seguridad y confort para sus visitantes y comprende dos etapas. La primera ya realizada, que permitió crear nuevas dependencias y desocupar espacio en el edificio del Museo con miras a la nueva exhibición. La segunda comenzará a ejecutarse este año e implica reparaciones en el edificio del antiguo Museo con miras a una renovación museográfica total a realizarse en el año 2014.

El edificio tuvo un costo de \$1.286 millones, financiados en partes iguales por el Fondo Nacional de Desarrollo Regional (FND) y la DIBAM. Posteriormente, se realizó la implementación del equipamiento del nuevo edificio por la suma de \$ 284 millones, aportados íntegramente con fondos sectoriales DIBAM.

MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL (MNHN) REABRE SUS PUERTAS

A partir del 18 de mayo, el MNHN inauguró una nueva exhibición permanente en el primer nivel del edificio, llamada Chile Biogeográfico. La muestra cuenta con piezas arqueológicas originales e innovadores servicios tecnológicos.

La renovada propuesta museográfica es un recorrido de norte a sur que detalla primero el origen de la vida y la Tierra, y luego destaca los paisajes naturales y culturales de nuestro país, poniendo énfasis en la biodiversidad de flora y fauna chilena, además de su relación con los pueblos originarios. “Se recuperaron todos los dioramas que tenía la exhibición, enfatizando el hecho que son recreaciones exactas de lugares de Chile”, precisó Claudio Gómez.

A diferencia de la primera versión de la exposición, inaugurada el año 82, la actual incluye piezas arqueológicas originales que sobresalen dentro de la muestra, como cerámicas de la cultura Aconcagua, piezas inorgánicas del ajuar del niño del cerro El Plomo, y una canoa yámana, entre otras.

Además fue habilitado el espacio muro a muro que estaba cubierto por tabiques y dificultaba el tránsito cuando existía gran flujo de visitantes, lo que permite apreciar los refuerzos estructurales adicionales que presenta el edificio, y que impidieron su colapso con el terremoto de 2010.

LANZAMIENTO DÉCADA DEL PATRIMONIO MUSEOLÓGICO Y 40 AÑOS MESA SANTIAGO

El 30 de mayo en el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) se realizó el Lanzamiento de la Década del Patrimonio Museológico (2012–2022). Su objetivo era también coincidir con la conmemoración de los 40 años de la Mesa Redonda de Santiago de Chile.

El doble acto, que tuvo lugar en el MNHN, de Santiago de Chile, celebró el 40º aniversario de la Mesa Redonda de Santiago de Chile y la inauguración de la Década que lo conmemora.

El evento contó con las palabras de Magdalena Krebs Kaulen, Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM); Luis Antonio de Oliveira, representante del Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM) y Beatriz Espinoza, Presidenta de ICOM Chile y de ICOM LAC. Se contó además con la intervención especial en diferido de Hugues De Varine, participante de la Mesa Redonda de Santiago de Chile en el año 1972 y creador del concepto del ecomuseo.

La Década del Patrimonio Museológico conmemorará los principios de dicha Mesa Redonda, que fue pionera en reivindicar el importante papel de los museos en el mundo contemporáneo. El lanzamiento de la Década fue introducido por el Presidente del Programa Ibero museos, José do Nascimento Junior. En la ocasión se hizo pública la identidad visual que representará los eventos programados bajo la marca de la Década del Patrimonio Museológico 2012–2022, cuya logomarca fue elegida en concurso de cobertura iberoamericana, en la propuesta del ecuatoriano Carlos Reyes Ignatov.

PRIMER ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE BUENAS PRÁCTICAS EN PROYECTOS EXPOSITIVOS

El 30 y 31 de mayo de 2012 se realizó el Primer Encuentro Iberoamericano de Buenas Prácticas en Proyectos Expositivos en el Centro Patrimonial Recoleta Dominica.

Como parte del inicio de las celebraciones de la Década del Patrimonio Museológico (2012–2022) y de la conmemoración de los 40 años de la Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, la Subdirección Nacional de Museos convocó este acto coordinado con el apoyo del Programa Ibero museos.

En el Encuentro, diseñado en un formato de Taller, se presentaron una selección de buenas prácticas en diseño e implementación de exhibiciones permanentes. Los proyectos participantes fueron seleccionados dentro del ámbito museal iberoamericano a través de una convocatoria publicada en el portal de Ibero museos. Para ello se evaluó la aportación cualitativa en el desarrollo de guiones y diseño museográfico, la participación comunitaria en el proceso y las metodologías utilizadas, y la incorporación de visiones de diversidad cultural, inter y multiculturalidad y perspectiva de género.

Los museos seleccionados por sus buenas prácticas fueron los siguientes:

- Museo de la Independencia Casa del Florero. Bogotá, Colombia.
- Museu VICAL de Arte Precolombino y Vidrio Moderno. Antigua, Guatemala.
- Museu do Futebol. São Paulo, Brasil.
- Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. San Juan, Argentina.
- Museo Nacional Afroperuano. Lima, Perú.
- Museo Mapuche de Cañete. Cañete, Chile.
- Museo de la Música Popular Julio Jaramillo. Guayaquil, Ecuador.

REUNIÓN DE EXPERTOS DE UNESCO SOBRE PROMOCIÓN Y PROTECCIÓN DE MUSEOS

Entre el 11 y 13 de julio se reunieron en Río de Janeiro más de 140 profesionales internacionales de la museología, entre especialistas indicados por Unesco y observadores, provenientes de más de 50 países. Los expertos discutieron el papel de los museos en el mundo contemporáneo, las maneras para enfrentar amenazas y desafíos en la protección de museos y colecciones, y la participación social y educativa de los museos. También fueron revisadas y ratificadas las convenciones, recomendaciones y declaraciones existentes acerca de la protección y promoción de museos y colecciones.

Como resultado, el grupo definió recomendaciones para la 190ª sesión del Consejo Ejecutivo de la UNESCO prevista para octubre. En el documento, titulado “Conclusiones y Recomendaciones Finales Adoptadas para la Relatoría de Evaluación”, los especialistas apuntaron necesidades urgentes como: garantizar los recursos humanos y técnicos esenciales para la conservación y seguridad de museos y sus colecciones; adaptar sistemas de museos a nuevas tecnologías; y equipar museos con recursos financieros adecuados.

Fue recomendado que los países desarrollen y fortalezcan políticas públicas orientadas a los museos teniendo en cuenta el desarrollo sostenible (ambiental, económico, cultural y social), la transformación social y el compromiso comunitario, así como la capacitación y el planeamiento adecuado de los recursos humanos. También se recomendó la adopción de políticas para el uso de la informática como forma de diseminar, registrar y ampliar el acceso a los museos y colecciones. También fueron consideradas esenciales medidas para mitigar riesgos y maximizar la seguridad. Estos dos temas fueron ampliamente discutidos durante los tres días del evento.

La Reunión de Expertos de Unesco sobre Promoción y Protección de Museos y Colecciones fue organizada por el Instituto Brasileiro de Museos (IBRAM), en colaboración con la Unesco y con el apoyo del Programa Ibero museos y de la Organización de los Estados Iberoamericanos (OEI).

“PATRIMONIO EN PELIGRO: ACCIONES PARA SU PROTECCIÓN”: SEMINARIO SOBRE LA LUCHA CONTRA EL TRÁFICO ILÍCITO DE BIENES PATRIMONIALES

El Museo Nacional de Bellas Artes de Chile convocó el 25 y 26 de julio de 2012 a un grupo importante de profesionales y especialistas para dialogar y reflexionar sobre el estado actual de la lucha contra el tráfico ilícito de bienes patrimoniales.

El evento, organizado por la Dirección de Bibliotecas y Museos de Chile (DIBAM) con el apoyo de la UNESCO abordó temas como los siguientes: la ratificación de Chile de la Convención de la UNESCO sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, (1970); la legislación chilena de protección del patrimonio; el tráfico de bienes patrimoniales en Chile, América Latina y en el mundo, y el rol público y privado en el resguardo del patrimonio.

El encuentro contó con importantes autoridades internacionales del tema, como Edouard Planche, especialista del Programa de lucha contra el tráfico ilícito y restitución de bienes culturales de la Unesco; Bonnie Magness-Gardiner, directora del Programa contra el robo de obras de arte del FBI; Antonio Roma, fiscal de Urbanismo del Tribunal Superior de Justicia de Galicia, experto en delitos contra el patrimonio histórico y Stéphane Thefo, oficial especializado de la Secretaría General de Interpol.

MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE VALPARAÍSO REABRE EN FORMA PARCIAL

Tras varios años cerrado por remodelaciones, el Museo fue reinaugurado en diciembre de 2012.

La primera etapa de lo que será la renovación museográfica definitiva del Museo de Historia Natural de Valparaíso –proyectada para 2013– tiene interesantes novedades para quién lo visite: dos exhibiciones temporales, cafetería, sala didáctica y una sala de lectura para grandes y chicos.

Una de las exhibiciones con que se inauguró el Museo fue “Entremareas”, que a través de módulos didácticos –que imitaban un libro– mostraba cómo era la vida en el litoral, y qué podemos hacer todos para protegerlo e involucrarnos en su cuidado.

También el Museo abrió con una breve exposición que adelanta cómo será la nueva museografía, una vez inaugurada en su totalidad.

Como complemento a estas dos exhibiciones el museo puso a disposición de los visitantes una sala didáctica muy atractiva, en que los niños podrán participar de interesantes actividades. Una sala de lectura para todo público con lindos libros y una cafetería que estará abierta para todo público en el horario del museo.

Para el 2013 se prevé la producción de la nueva museografía, que corresponde a una etapa final, y que buscará que el visitante tenga un viaje por distintos ecosistemas de la zona central de Chile, realzando la diversidad biológica presente desde las profundidades del mar a las altas cumbres del Aconcagua.

XI JORNADAS MUSEOLÓGICAS CHILENAS

El Comité Chileno del Consejo Internacional de Museos, ICOM-Chile, y la Red de Museos de Viña del Mar y Valparaíso, Red Viva, realizaron las XI Jornadas Museológicas Chilenas, el 6 y 7 de agosto, en Viña del Mar.

En esta ocasión, el tema central de las Jornadas fue “La inclusión social en los museos en el marco de la creatividad”, materia que se convierte en una antesala de preparación y de reflexión para la XXIII Conferencia General del Consejo Internacional de Museos, ICOM/UNESCO, que se celebrará en Río Janeiro, en junio de 2013.

Las Jornadas Museológicas, de larga trayectoria en nuestro país, reunieron a profesionales e interesados en el campo de los museos, para intercambiar experiencias, conocer nuevas temáticas y estrechar lazos entre especialistas e instituciones.



SEGUNDO ENCUENTRO DE MUSEOS PATAGONIA SUR, CHILE-ARGENTINA 2012



Tres días de intensas jornadas de profesionalismo de parte de museos estatales, privados, municipales y de variada institucionalidad se dieron cita en el Segundo Encuentro de Museos de la Patagonia Chilena y Argentina organizado por la RedMUMA (Red de Museos de Magallanes). La actividad estuvo dirigida a directores, encargados de museos e interesados de las provincias de Santa Cruz y Tierra del Fuego, en Argentina, y de las regiones de Aysén y Magallanes, en Chile.

El evento, realizado por primera vez en Chile, se desarrolló con el objetivo de reflexionar sobre el “Rol de los museos en la sociedad actual” a fin de analizar la actividad museológica en torno a temas de patrimonio, educación, tecnología e innovación, tráfico ilícito y cambios sociales. El origen de esta actividad buscó también reiterar la primera experiencia de este tipo realizada en 2005 en Río Grande, Argentina, con el fin de revisar los avances realizados por las distintas instituciones con el paso de los años.

Los participantes compartieron durante tres días para intercambiar experiencias, fortalecer lazos de cooperación, conocer nuevas metodologías de trabajo, mejorar la inclusión y el acceso de la comunidad a los museos.

Tras profundizar en las áreas de patrimonio y turismo sustentable; educación; ciencia, tecnología e innovación; y cambio social, se extendió un reconocimiento a los directores, curadores, y funcionarios de museos que participaron con gran interés en este evento.

OBRAS Y PROYECTOS EN MUSEOS DE LA SUBDIRECCIÓN

Durante el año 2012 varios de nuestros Museos tuvieron avances importantes en distintos proyectos de infraestructura. Algunos en una etapa preliminar de diseño y otros ya en la ejecución misma de las obras.

En el Museo Regional de Magallanes, se están terminando las obras de restauración del museo en su fachada exterior y a su vez el hermoseamiento del parque, proyecto que se espera se inaugure a principios de 2013.

En el Museo de Niebla se dio por aprobado en todos sus detalles de diseño, estudios e ingeniería, el proyecto de intervención en torno a la base de la Punta de Niebla, que supone la construcción de un anillo de rompeolas a corta distancia de la base del promontorio, un reforzamiento de enrocado en las bases y aplanamiento de las paredes naturales. Con estas obras, que se espera se ejecuten en 2013, se reducirá al mínimo el golpe de las olas de pleamar, eliminando su efecto erosivo y, con ello, el riesgo acrecentado año a año de producirse derrumbes masivos en el monumento.

En el Museo de Talca se realizó el proyecto de diseño de restauración del inmueble.

El Museo Regional de Atacama abrió durante 2012 un concurso por el proyecto de arquitectura para un nuevo Museo a construirse en un sitio destinado por Bienes Nacionales a la DIBAM en Copiapó.

En el año 2012 se restauraron los edificios de la Casa del Pilar de esquina y la Casa del Ocho donde funciona el Museo Regional de Rancagua con financiamiento con fondos del Gobierno Regional de la Región del Libertador Bernardo O'Higgins cuya apertura se prevé para inicios del 2013. La habilitación museográfica de ambos espacios se realizará durante el presente año.

A finales del año 2012 se concluyó la etapa de diseño arquitectónico para la habilitación del nuevo Museo Regional de Aysén cuyas obras de ejecución comenzarán el año 2013, gracias al aporte del Gobierno Regional de Aysén. Este Museo pasará a formar parte de la red de museos estatales DIBAM, incorporándose a la Subdirección Nacional de Museos. El Museo, que comenzará a funcionar el año 2014, dará cuenta de la historia natural y cultural de la región de Aysén.

MUSEOS DE VIÑA DEL MAR Y VALPARAÍSO LANZAN RED VIVA: UNIÓN DE CINCO MUSEOS DE AMBAS CIUDADES PARA FORMAR UNA PLATAFORMA DE DIFUSIÓN EN RED

El viernes 18 de mayo de 2012 –fecha en que se celebra a nivel mundial el Día Internacional de los Museos desde el año 1977– fue lanzada la Red ViVa, Red de Museos de Viña del Mar y Valparaíso, asociación que reúne al Museo Marítimo Nacional, Casa Mirador de Lukas, Museo de Historia Natural, Artequin Viña del Mar y Museo Fonck, también de Viña del Mar, con el objetivo de ser una plataforma de difusión que contribuya a la labor de cada institución.

La Red Viva es el resultado de una idea nacida el año 2008 por iniciativa de Rafael Torres, director ejecutivo de la Casa Mirador de Lukas, y Elisa Figueroa, actual administradora del Museo Fonck, quienes invitaron a los otros museos a reunirse y crear una alianza de trabajo que permitiera, conocerse, ayudarse mutuamente, realizar actividades conjuntas, compartir conocimientos, capacitarse y por supuesto darse a conocer a la comunidad. Tras distintas etapas, hoy la Red Viva desea ofrecer un primer producto: el ticket Viva, entrada para los museos asociados que significa a los visitantes un 20% de descuento y que tiene por objetivo potenciar la asistencia a los museos como un panorama conjunto. El ticket Viva será vendido en cada uno de los museos, como asimismo en diferentes puntos de distribución del circuito turístico de ambas ciudades.

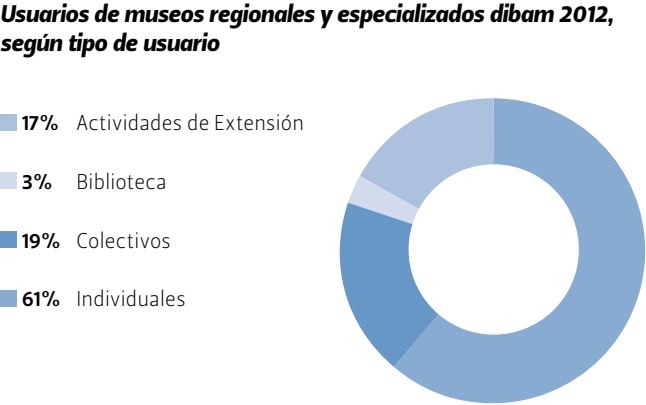
CIFRAS

El presupuesto de la SNM para el año 2012 fue de **\$1.567.363.000** para funcionamiento y proyectos de desarrollo.

Las actividades de extensión de los museos SNM alcanzaron a **1.417** durante el 2012, beneficiando a **114.016** personas, un promedio de 80 usuarios por actividad.

Los Museos SNM recibieron **685.103** usuarios en el 2012. La dotación de funcionarios en los **23** museos fue de **194**. Es decir, **3.531** visitantes por cada funcionario.

109.412 objetos pertenecientes a las colecciones de nuestros museos han sido identificados en el Sistema Único de Registro (SUR) y de ellos **73.676** son registros con imágenes. Su descripción está disponible en www.surdoc.cl



Usuarios de museos regionales y especializados, según meses año 2012

Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	TOTAL
83.863	105.125	43.642	43.364	55.130	32.954	52.209	47.027	48.322	54.173	66.692	52.602	685.103

Usuarios museos regionales y especializados según tipo de entradas, año 2012

Usuarios entrada pagada				Usuarios entrada liberada						TOTAL USUARIOS
Menores	Adultos	Tercera edad	Total	Individuales	Colectivos	Biblioteca	Actividades de extensión	Servicios profesionales	Total	
32.585	111.844	30.684	175.113	243.521	128.007	21.241	114.016	3.205	509.990	685.103

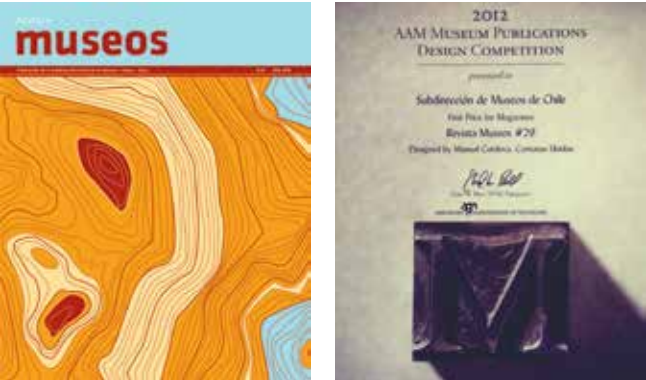
RECONOCIMIENTO

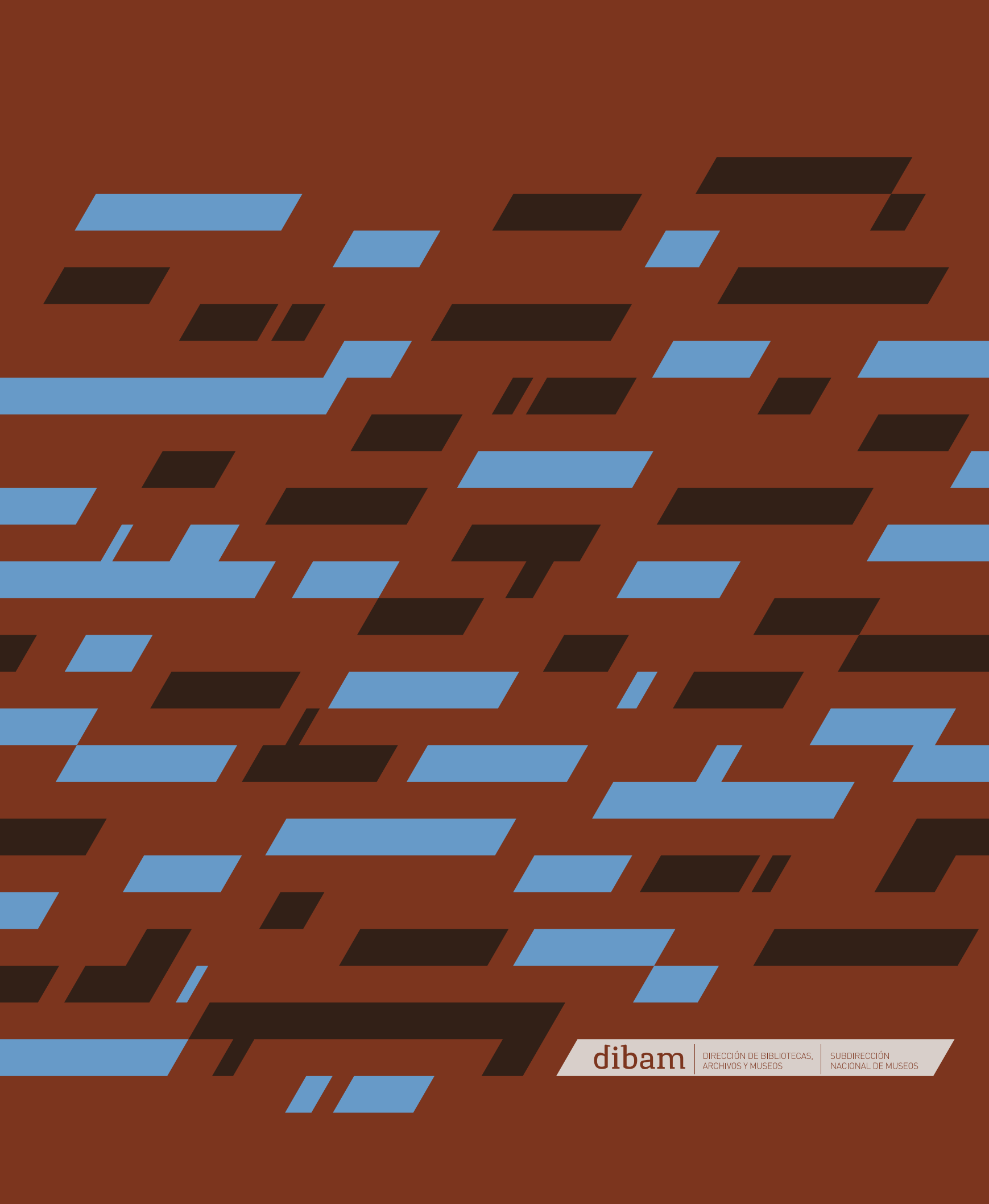
Durante el año 2012, el número 29 de la Revista Museos obtuvo el primer lugar en la categoría revistas del concurso de publicaciones de la American Alliance of Museums (AAM).

Desde hace 25 años, la AAM ha reconocido la excelencia en el diseño gráfico de las publicaciones de museos. Los ganadores son elegidos por su excelencia en diseño, creatividad y la capacidad de expresar la personalidad de una institución, misión o características especiales. El panel de jueces incluye a diseñadores gráficos, profesionales de museos y editores. Las instituciones compiten en dos categorías de acuerdo con su presupuesto: aquellas con presupuestos operativos anuales de menos de US \$750.000 y los que tienen presupuestos de US \$750.000 o más.

El número de nuestra revista que fue premiado, corresponde al del año 2010 que fue distribuido el año 2011. Esta edición tiene una sensibilidad especial, ya que da cuenta del esfuerzo de los museos por levantarse después del terremoto, lo que a nivel gráfico es abordado explorando nuestra geografía.

Este premio destaca el trabajo de los diseñadores Myrna Cisneros y Manuel Córdova, quienes han diseñado la Revista Museos desde su renovación gráfica en el año 2007.





dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

SUBDIRECCIÓN
NACIONAL DE MUSEOS